

NANCY REGINA MATHIAS RABELO

DEACELIN
P. 145

A ORIGINALIDADE DA OBRA DE IGNACIO FERREIRA PINTO
NO CONTEXTO DA TALHA CARIOCA NA SEGUNDA METADE
DO SÉCULO XVIII

ESCOLA DE BELAS-ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

2001

20
100

A ORIGINALIDADE DA OBRA DE IGNACIO FERREIRA
PINTO NO CONTEXTO DA TALHA CARIOCA NA
SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

NANCY REGINA MATHIAS RABELO

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos
requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em
História e Teoria da Arte

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Co-orientador:

Prof. Dr. Nireu Oliveira Cavalcanti

Rio de Janeiro, 2001

2004

A ORIGINALIDADE DA OBRA DE IGNACIO FERREIRA PINTO
NO CONTEXTO DA TALHA CARIOCA NA SEGUNDA METADE
DO SÉCULO XVIII

NANCY REGINA MATHIAS RABELO

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola
de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de
Janeiro como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de mestre.

Aprovada em

de 2001

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Orientadora)

Prof. Dr. Nireu Oliveira Cavalcanti (Co-Orientador)

Prof^a. Dr^a. Sonia Gomes Pereira

FICHA CATALOGRÁFICA:

RABELO, Nancy Regina Mathias.

A originalidade da obra de Mestre Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII. Nancy Regina Mathias Rabelo.

Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 2001.

Duzentos e dezoito páginas.

Dissertação : Mestre em História da Arte (História e Teoria da Arte)

1 - Ignacio Ferreira Pinto 2 - talha carioca 3 - século XVIII.

I - Universidade Federal do Rio de Janeiro

II - Título

A meus pais, que, em sua luta para nos dar o essencial – a mim e a meus irmãos –, jamais abriram mão da cultura. Consideravam o conhecimento o patrimônio maior que poderiam delegar aos filhos.

A meu marido, Mauro, e meus filhos, Lúcia, Alexandre e Marcos, o meu maior reconhecimento. Foram eles o grande incentivo, compreenderam minhas ausências e me apoiaram nas horas de pressão.

AGRADECIMENTOS

Sou grata à orientação segura e competente da professora Doutora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, que admiro por seus conhecimentos e a quem devo muito do que aprendi. Apontou caminhos, corrigiu com rigor, disponibilizou informações, sendo sempre acessível.

Tive a sorte de contar com a co-orientação do Professor Doutor Nireu Oliveira Cavalcanti, que vem empreendendo recentes e sólidos estudos históricos sobre a cidade do Rio de Janeiro no período colonial. Agradeço por sua solicitude e pelo generoso aprendizado que me proporcionou.

Ao pessoal do CEFET, junto a quem sempre encontrei, principalmente da parte da direção e das chefias, reconhecimento por minha atuação como professora e apoio e receptividade para capacitação, como o curso de Cultura e Arte Barroca, que fiz em Ouro Preto, e a viagem ao Serro do Frio, onde desenvolvi pesquisas para esta dissertação. Márcia e Paulo, companheiros de equipe, sustentaram sobre seus ombros parte da carga que me cabia. Compreenderam além das possibilidades, apoiaram-me mais do que imaginei possível. Márcia, amiga querida, nunca me faltou. Pode ser que ela saiba que lhe sou grata, mas nunca saberá o quanto.

Ao corpo docente e aos funcionários da UFRJ, que, ao longo do Curso de Mestrado, deram provas de eficiência, competência e boa-vontade.

Nas igrejas, arquivos, bibliotecas e instituições onde trabalhei, encontrei padres e funcionários cujo orgulho de seus edifícios reverteu em colaboração com este trabalho: na Igreja de Conceição e Boa Morte, o Sr. Alexandre Rachid. Na igreja do Carmo, o Padre José Roberto e o zelador Gilberto. Na Igreja de Nossa Senhora da Pena, Maria de Jesus. Na Igreja de Nossa Senhora do Desterro de Santa Tereza, o Sr. Rubens. Na Ordem Terceira do Carmo, Dona Celeste e o Sr. Manoel Marques dos Santos. Na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, o Juiz Roberto Alves da Silva Lima. No Mosteiro de São Bento,

Dom Simeão Martins Santos. No Arsenal de Marinha, Márcia Draft e Maria do Brasil. No Arquivo da Cúria, Aluísio, Márcia e Paulo. No Arquivo da Cidade, Sátiro. Pelo acesso à documentação da Fazenda do Pau Grande, agradeço ao Sr. Roberto Menezes de Moraes.

A Ivan Coelho Sá, amigo, professor e ser humano que muito admiro.

A Cecília Branco Miranda e Felipe C. Bueno, presenças amigas e profissionais nesta dissertação.

Sou grata, sobretudo, a Deus: pela arte, pela vida, por minha família e pela certeza de tê-Lo sempre comigo.

RESUMO

RABELO, Nancy Regina Mathias. **A originalidade da obra de Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Co-orientador: Prof. Dr. Nireu Oliveira Cavalcanti. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2001. Dissertação.

A obra de talha religiosa do artista carioca Ignacio Ferreira Pinto constitui o objeto central de estudo deste trabalho. A partir de uma reflexão sobre os aspectos técnicos, históricos e estilísticos da talha luso-brasileira, chegou-se ao âmbito da talha fluminense, universo onde se insere a produção artística de Mestre Inacio, na segunda metade do século XVIII. Neste recorte, buscou-se situar os principais modelos de retábulos, analisando suas características formais e estilísticas, a fim de se reunir dados e estabelecer parâmetros comparativos posteriores com a obra de Mestre Inácio. Foi observada no período a ocorrência de uma tipologia peculiar de retábulo rococó, cujos modelos mais importantes foram executados pelos Mestres Inácio e Valentim.

Os dados pessoais e produção artística de Mestre Inácio basearam-se em informações documentais coletadas em fontes primárias encontradas em arquivos, irmandades e acervo particular, assim como consultas bibliográficas. Seus trabalhos de talha religiosa, desenvolvidos ao longo de dez anos aproximadamente, foram submetidos a leitura formal e estilística. A análise dos ornatos e estilo decorativo dos grandes mestres da época – Inácio e Valentim – possibilita o reconhecimento da grafia peculiar de cada artista e promove um confronto do qual emergem o contributo pessoal e a real dimensão da obra de Ignacio Ferreira Pinto em relação ao contexto da época: contribuiu para imprimir à talha carioca caracteres de uma tipologia singular, e conferiu ao rococó aspecto solene e monumental. Apesar de aspectos conservadores vigentes na arte do período, é em Mestre Inácio que vamos encontrar maior desapego ao passado.

ABSTRACT

RABELO, Nancy Regina Mathias. **A originalidade da obra de Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Co-orientador: Prof. Dr. Nireu Oliveira Cavalcanti. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2001. Dissertação.

This study is based on the *carioca* artist Ignacio Ferreira Pinto's religious wood carvings. From a reflection on the technical, historical and stylistic aspects of the Portuguese-Brazilian wood carving, we came to the "*fluminense*" wood carving where the artistic production of Mestre Inacio is inserted - the second half of the 18th century. In this particular aspect, there is an effort to place the main models of *retábulos* (altar pieces), analyzing their formal and stylistic characteristics in order to put all data together and to establish subsequently comparative parameters with *Mestre Inacio*'s work. The occurrence of a peculiar typology of rococo *retabulo* was observed in this period where the most important models were made by *Mestre Inacio* and *Mestre Valentim*.

Mestre Inacio's personal data and artistic production were gathered based on the information of documents collected in primary sources found in files, fraternities and private collection, as well as on bibliographical research. His religious wood carvings performed along ten years approximately were submitted to a formal and stylistic approach. The analysis of the ornaments and the decorative style of the greatest masters of that time – *Inacio* and *Valentim* – makes it possible to recognize each artist's peculiar carving and it introduces a confront from which the personal contribution and the real dimension of Ignacio Ferreira Pinto's work, related to the context of the period, emerge. His work contributed to give to the *carioca* wood carving characteristics of a singular typology and it granted the rococo a solemn and monumental aspect. In spite of the conservative aspects in the art of the period, we find a larger detachment from the past in *Mestre Inacio*'s work.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Marceneiro mulato.
2. “Tabicando” a madeira.
3. Negros serradores.
4. Marceneiro dirigindo-se para a construção.
5. Mesa de marceneiro.
6. Retábulo – Igreja de Santa Maria do Castelo.
7. Retábulo lateral – Igreja Matriz – Tancos.
8. Igreja da Misericórdia – Évora.
9. Igreja dos Paulistas – Lisboa.
10. Igreja dos Paulistas – Lisboa (detalhe).
11. Igreja de São Francisco – Porto.
12. Igreja da Misericórdia – Olinda (PE).
13. Igreja de São Bento – Olinda (PE).
14. *Espagnolette* – N. S. da Conceição de Catas Altas (MG).
15. Matriz de Antonio Dias (detalhe).
16. Matriz de Caetés (MG).
17. Igreja de Bom Jesus de Matozinhos – Congonhas (MG).
18. Igreja São Francisco de Assis – Mariana (MG).
19. Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto (MG).
20. Matriz de Santo Antonio – Santa Bárbara.
21. Retábulo principal – Ordem Terceira do Carmo – Porto.
22. Tipologia do retábulo rococó.
23. Retábulo lateral – Santa Rita.

24. Modelo de altar rococó do Rio de Janeiro – 1ª fase.
25. Modelo de altar rococó do Rio de Janeiro – 2ª fase.
26. Retábulo de altar-mor – N. S. do Desterro.
27. Retábulo de altar-mor – Santa Cruz dos Militares.
28. Retábulo de altar-mor – Santa Cruz dos Militares.
29. Retábulo de altar-mor – Santa Luzia.
- 29-B. Sacristia – Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.
30. Retábulo lateral – Santa Rita.
31. Retábulo do altar – Capela das Relíquias – Mosteiro de São Bento.
32. Capela das Relíquias – Mosteiro de São Bento.
33. Arco-cruzeiro – Lapa dos Mercadores.
34. Retábulo de altar-mor – Lapa dos Mercadores.
35. Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
36. Retábulo de altar-mor – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
37. Altar-mor – N. S. da Conceição e Boa Morte.
38. Capela do Santíssimo Sacramento – Mosteiro de São Bento.
39. Anjos do altar – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
40. Coroamento do altar – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
41. Sacrário – Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
42. Projeto da talha da Capela do Santíssimo.
- 42-B. Capela do Noviciado – Ordem Terceira de São Francisco de Paula.
43. Capela do Noviciado – Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.
44. Retábulo lateral – Santa Luzia.
45. Retábulo lateral – N. S. da Glória.
46. Retábulo de altar-mor – N. S. da Glória.

47. Retábulo de capela-mor – Santa Cruz dos Militares.
48. Planta da Fazenda do Pau Grande.
49. Vista geral – Fazenda do Pau Grande.
50. Vista geral – Fazenda do Pau Grande.
51. Coro – Fazenda do Pau Grande.
52. Interior da Capela – Fazenda do Pau Grande.
53. Serro do Frio, 2000.
54. Planta d'o Arsenal da Marinha (1808).
55. Planta do Arsenal da Marinha (detalhe).
56. Planta do Arsenal da Marinha (1819).
57. Planta do Arsenal da Marinha (detalhe).
58. Planta do Arsenal da Marinha (Viva el rey N^o Senhor).
59. Vista do Arsenal da Marinha.
60. Paço da Cidade do Rio de Janeiro – Praça do Carmo.
61. Planta aproximada da Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
62. Capela-mor – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
63. Tarja do nártex – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
64. Capela-mor – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo. Foto de Marc Ferrez, c. de 1900.
65. Transepto – Capela lateral São Pedro de Alcântara – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
66. Intradorso do arco-cruzeiro – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
67. Coroação de D. Pedro I. Debret, Viagem Pitoresca, prancha 48, v. II.
68. Casamento de D. Pedro I com a princesa Amélia Leuchtenberg. Debret, Viagem Pitoresca, prancha 50, v. II.
69. Mestre Inácio – Coroamento ornamental – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
70. Porta – N. S. da Conceição e Boa Morte.

71. Planta da Igreja de N. S. Mãe dos Homens.
- 71-A. Manhã de Quarta-Feira de Cinzas – N. S. Mãe dos Homens.
72. Altar-mor – N. S. Mãe dos Homens.
73. Lateral do altar-mor – N. S. Mãe dos Homens.
74. Planta do Mosteiro de São Bento.
75. Porta principal e moldura de painel pictórico – Sacristia – Mosteiro de São Bento.
76. Arcaz – Sacristia do Mosteiro de São Bento.
77. Arco-cruzeiro – Mosteiro de São Bento.
78. Trono – Mosteiro de São Bento.
79. Capela-mor – Mosteiro de São Bento.
80. Risco da capela-mor da Igreja do Mosteiro de São Bento.
81. Mestre Inacio – Cartela – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
82. Mestre Inacio – Cartela – N. S. Mãe dos Homens.
83. Mestre Inacio – Cartela – Mosteiro de São Bento.
84. Mestre Valentim – Cartela – Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.
85. Mísula – Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.
86. Mestre Inácio – Mísula – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
87. Mestre Inácio – Mísula – N. S. Mãe dos Homens.
88. Mestre Inácio – Mísula – Mosteiro de São Bento.
89. Mestre Valentim – Mísula – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
90. Mestre Valentim – Mísula – N. S. da Conceição e Boa Morte.
91. Mestre Valentim – Mísula – Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
92. Mestre Valentim – Mísula – Capela do Noviciado – Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.
93. Mestre Inácio – Anjos – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.

94. Mestre Inácio – Anjos – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
95. Mestre Inácio – Anjos – Mosteiro de São Bento.
96. Mestre Valentim – Anjo. Coleção particular.
97. Mestre Valentim – Anjo – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
98. Mestre Valentim – Anjo – N. S. da Conceição e Boa Morte.
99. Mestre Valentim – *Espagnolette* – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
100. Mestre Valentim – *Espagnolette* – N. S. da Conceição e Boa Morte.
101. Mestre Inácio – *Espagnolette* – Mosteiro de São Bento.
102. Mestre Inácio – Revestimento intercolúneo – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
103. Mestre Inácio – Revestimento intercolúneo – Retábulo lateral – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
104. Mestre Inácio – Revestimento intercolúneo – N. S. Mãe dos Homens.
105. Mestre Inácio – Revestimento intercolúneo – Mosteiro de São Bento.
106. Mestre Valentim – Revestimento intercolúneo – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
107. Mestre Valentim – Revestimento intercolúneo – Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
108. Mestre Valentim – Revestimento intercolúneo – Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.
109. Mestre Valentim – Revestimento intercolúneo – Santa Cruz dos Militares.
110. Mestre Inácio – Boca de tribuna – Mosteiro de São Bento.
111. Mestre Valentim – Boca de tribuna – Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
112. Mestre Valentim – Boca de tribuna – Altar de N. S. das Dores – Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
113. Mestre Valentim – Boca de tribuna – Capela do Noviciado – Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.
114. Mestre Valentim – Boca de tribuna – Santa Cruz dos Militares.

115. Mestre Inácio – Teto – Mosteiro de São Bento.
116. Mestre Inácio – Teto – N. S. Mãe dos Homens.
117. Mestre Inácio – Teto – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
118. Mestre Valentim – Teto – Capela do Noviciado – Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.
119. Mestre Valentim – Teto – Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
120. Mestre Inácio – Mesa – N. S. Mãe dos Homens.
121. Mestre Inácio – Mesa – Mosteiro de São Bento.
122. Mestre Valentim – Mesa – Capela do Noviciado – Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.
123. Mestre Valentim – Mesa – Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.

LISTA DE ANEXOS

- ANEXO 1 – Processo de Casamento de Ignacio Ferreira Pinto.
- ANEXO 2 – Escriptura de liberdade que dão Ignacio Ferreira Pinto e sua mulher a sua escrava Maria de Nasaré Rebolo.
- ANEXO 3 – Escriptura de quitação que dá Ignacio Ferreira Pinto a Antonio Jose Bartista.
- ANEXO 4 – Documentos do óbito de Mestre inácio: Transcrição do livro de óbitos da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula; certidão de óbito – Livro de óbitos da Freguesia do Santíssimo Sacramento – 1824/1828.
- ANEXO 5 -- Livro de atas da Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens: pagamento a Ignacio Ferreira Pinto pela conclusão da obra no altar-mor.
- ANEXO 6 – Registro de Saint Hilaire sobre a Fazenda do Pau Grande.
- ANEXO 7 – Prestação de contas de Luiz Gomes Ribeiro de sua administração na Fazenda do Pau Grande.
- ANEXO 8 – Despesas de Mestre Inácio constantes no Livro de Contabilidade da Fazenda do Pau Grande.
- ANEXO 9 – Impressões sobre a Fazenda do Pau Grande após o período de prosperidade.
- ANEXO 10 – Correspondência dos inspetores do Arsenal de Marinha.
- ANEXO 11 – Memória que acompanhava os trabalhos – duas plantas e uma vista do Arsenal da Marinha – encaminhados ao rei por Mestre Inácio.
- ANEXO 12 – Algumas máximas do livro *Domínio da Fortuna*.
- ANEXO 13 – Transcrição da apresentação do livro *Justino*.
- ANEXO 14 – Escritura de contrato e obrigação de Ignacio Ferreira Pinto ajustando a obra de São Bento.

“A vista é o mais perfeito e o mais agradável dos sentidos. Ela nos traz um número infinitamente maior de idéias, ela conversa com seus objetos a uma maior distância e age por mais tempo que os outros, sem que essa ação a desgoste ou a canse... A vista pode ser considerada como uma espécie de tato mais delicado e mais extenso, que se derrama sobre uma infinidade de corpos, abraça as mais vastas figuras e atinge algumas das partes mais longínquas do universo.”

Addison, Joseph (1672-1719)

In STAROBINSKI, Jean. **A Invenção da liberdade**. São Paulo: UNESP, 1994, p. 237.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 ASPECTOS TEÓRICOS	11
1.1 Pressupostos históricos	11
1.2 O edifício religioso: organização simbólica do espaço	21
1.3 A talha e o aspecto teatral da igreja	24
1.4 A obra: execução e encomenda	24
1.4.1 Entalhador: artista ou artesão? Formação, organização e competências	34
1.4.2 Técnicos – a madeira, os materiais e os instrumentos	
2 ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTILÍSTICOS DA TALHA LUSO-BRASILEIRA	47
2.1 Evolução da talha portuguesa	48
2.2 O rococó em Portugal	61
2.3 A talha rococó em Pernambuco e Minas Gerais	64
3 O ROCOCÓ NO RIO DE JANEIRO	75
3.1 Pressupostos gerais	75
3.2 A adoção do modelo portuense de retábulo	81
3.3 Tipologia do retábulo rococó do Rio de Janeiro	85
3.3.1 Constituição do retábulo rococó	85
3.3.2 Os modelos cariocas de altar rococó	87
3.3 Cronologia dos principais retábulos rococó da segunda metade do séc. XVIII	91
3.4 Breves considerações sobre os retábulos da segunda tipologia do Rio de Janeiro	112
3.5 Conclusão	114
4 VIDA E OBRA DE IGNACIO FERREIRA PINTO	117
4.1 Dados biográficos	117
4.2 Em busca do elo perdido	131

4.2.1	Informações complementares sobre o Serro do Frio	133
4.3	Plantas do Arsenal da Marinha	136
5	A OBRA DE TALHA EM RETÁBULOS RELIGIOSOS DE IGNÁCIO FERREIRA PINTO	144
5.1	Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo	144
5.1.1	Descrição e análise formal da talha	146
5.2	Porta da Igreja da Conceição e Boa Morte	159
5.3	Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens	160
5.3.1	A obra – encomenda e ajuste	162
5.3.2	Descrição e análise formal da talha	164
5.4	Mosteiro de São Bento	167
5.4.1	A obra – cobertura documental	170
5.4.2	Análise das obras no Mosteiro de São Bento	178
5.4.3	Considerações finais sobre a talha da Igreja de São Bento	184
6	INACIO E VALENTIM – UM CONFRONTO DE MESTRES	185
6.1	O estilo de Mestre Inácio	185
6.2	O estilo de Mestre Valentim	187
6.3	Descrição dos ornatos dos Mestres cariocas	191
6.3.1	Cartelas	191
6.3.2	Mísulas	192
6.3.3	Anjos	194
6.3.4	<i>Espagnolettes</i>	195
6.3.5	Revestimentos intercolúneos	197
6.3.6	Boca de tribuna	198
6.3.7	Tetos	201
6.3.8	Mesa	202
	CONCLUSÃO	205
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	209

INTRODUÇÃO

Ignacio Ferreira Pinto¹, também conhecido por Mestre Inácio, atuou como entalhador no Rio de Janeiro no último quartel do século XVIII e ainda não teve realizados estudos específicos sobre sua obra. Respondeu pela fatura de importantes trabalhos da arte religiosa setecentista carioca, como os retábulos da Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, antiga Sé, da Igreja de Nossa de Senhora Mãe dos Homens e da Igreja Abacial do Mosteiro de São Bento, este último uma das obras-primas da talha rococó do Rio de Janeiro. Desta lacuna resulta o desconhecimento da obra deste importante artista, bem como a necessidade de uma avaliação precisa do advento do rococó religioso no Rio de Janeiro, que teve em Mestres Inácio e Valentim seus maiores expoentes.

Esta dissertação propõe-se desfazer este silêncio, levantando dados sobre a vida e a obra de Ignacio Ferreira Pinto, sobretudo sobre seus trabalhos em talha. A relativização de sua obra com o contexto artístico do Rio de Janeiro nos ajudará a avaliar a real dimensão de sua contribuição artística e sua originalidade neste cenário. A figura de Mestre Valentim mobilizou até o momento os estudos desenvolvidos sobre a arte do Rio de Janeiro setecentista, pois, além das obras religiosas, esse artista teve uma grande atuação em obras civis durante o governo iluminista do vice-rei Luís de Vasconcelos. O foco sobre Valentim ofuscou durante certo tempo a obra de Mestre Inácio, pouco tendo evoluído os estudos em torno de seu nome. Alguns historiadores acrescentaram informações sobre a cidade no período colonial; no entanto, a obra de Ignacio Ferreira Pinto permanece sem uma cobertura e sem uma análise detalhada nos aspectos formal e estilístico, relacionadas com o contexto onde se desenvolveu.

¹ Ao longo deste trabalho, estaremos usando simultaneamente o nome de Ignacio Ferreira Pinto com grafias diferentes. Isto se deve ao fato de que encontramos em documentos o nome do artista escrito de formas diversas. Ao assinar o próprio nome completo em documentos, usava o “g” - **Ignacio**. Quando citado em documentos antigos por terceiros, é referido como **Mestre Inácio**, sem acento e sem a consoante “g”. Já em citações recentes, os autores acentuam seu nome, de acordo com as regras ortográficas atuais.

Em pesquisas historiográficas, o nome de Ignacio Ferreira Pinto é eventualmente citado, ainda que de forma fragmentada. Devemos a Moreira de Azevedo² as primeiras informações sobre o artista, quando, ao escrever sobre a Igreja da Ordem Primeira do Carmo, em 1877, o citou como autor da talha interna dessa igreja e da capela-mor dos beneditinos. Nesse trabalho, já recomendava sobre Inácio “*que dele se desse notícia circunstanciada*”, reconhecendo-lhe talento e competência artística. Desenvolvendo um trabalho informativo histórico, Moreira de Azevedo descreveu aspectos da disposição interna da igreja, imagens e pinturas, além de dados sobre os carmelitas e o período em que o templo foi Capela Real – depois, Imperial.

A obra de Ignacio Ferreira Pinto mereceu elogios de outro historiador, Francisco Marques dos Santos³, que afirmou ser a talha que ornava o interior da Catedral de “*admirável perfeição*”, e os ornatos “*tão belos e perfeitos que se reconhece ter sido um hábil artista o seu autor*”. Contudo, nada acrescentou sobre a obra ou o autor.

Dom Clemente da Silva Nigra, em sua pesquisa sobre os construtores e artistas do mosteiro de São Bento⁴, nos legou dados e documentos imprescindíveis. Suas referências foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, enumerando não apenas as obras de Mestre Inacio para o Mosteiro de São Bento, como também outros serviços, transcrevendo preciosos documentos – como o acerto de obra do artista no Mosteiro e parte de seu inventário, que não foi possível localizar no Arquivo Nacional.

Ao levantar dados sobre a história do Arsenal da Marinha, Juvenal Greenhalgh⁵ deteve-se sobre as plantas que o artista executou durante o período que lá trabalhou, entre 1816 e 1819, interpretando o crescimento das instalações daquele estabelecimento pelo que atestam esses documentos.

² AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro – sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, 1. V., p. 49-65.

³ SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio colonial. **Revista do IHGB**. v. 8, Anais do Terceiro Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, p. 432-541, out. 1938.

⁴ SILVA-NIGRA, Clemente da (Dom). **Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Salvador: Beneditina, 1950.

Somente em estudos mais recentes Ignacio Ferreira Pinto voltou a ser citado, e gradativamente as pesquisas avançaram. Nireu Oliveira Cavalcanti⁶ o inclui entre os principais artistas que atuaram no Rio de Janeiro. Localizou o precioso documento de seu processo de casamento e os recibos de sua atuação como armador de prospecto do fogo, na festa de comemoração pelo nascimento de D. Antônio, filho de D. João e D. Carlota Joaquina. Devemos também a esse historiador a informação da atuação de Mestre Inacio na fazenda do Pau Grande.

Ainda na linha dos trabalhos historiográficos, Marcia Bonnet incluiu Ignacio Ferreira Pinto no universo de entalhadores do Rio de Janeiro setecentista, estabelecendo análises comparativas com outros profissionais da época.

No âmbito da história da arte, no entanto, os estudos estavam ainda por se realizar. O crítico e historiador de arte francês Germain Bazin⁷ fez referência ao trabalho do Mosteiro de São Bento, numa breve análise na qual demonstra não concordar com a obra, lamentando a substituição do altar concebido por Frei Domingos da Conceição.

A historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, que desenvolve estudos mais recentes sobre o rococó brasileiro, cita Ignacio Ferreira Pinto em seu artigo “Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII”⁸, ao lado de Mestre Valentim, considerando-os os dois principais artistas do rococó carioca e tecendo comentários sobre a Igreja do Carmo, antiga Sé. Em outro artigo, “Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar”⁹, discute as questões estilísticas do rococó carioca, constatando que os estudos sobre o artista e sua obra permanecem em aberto.

⁵ GREENHALG, Juvenal. **O Arsenal de Marinha do Rio de Janeiro na história – 1763-1822**. Rio de Janeiro: A Noite, 1951.

⁶ CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. Tese de Doutorado apresentada ao PPGH-IFCS-UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

⁷ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1956, p. 331-332.

⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes – Escola de Belas Artes, s. d.

⁹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. **Revista Barroco**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, n. 13, p. 26-28, 1984-5.

Finalmente, merece referência o trabalho monográfico de Ivan Coelho de Sá sobre a Igreja do Carmo¹⁰, em que o pesquisador realizou a análise estilística da talha da igreja e reuniu alguns dados conhecidos sobre o autor e sua obra.

Sendo o enfoque prioritário de nossas pesquisas a própria obra de arte, a forma é nossa principal preocupação, e o olhar, o instrumental básico. Recorreremos portanto ao método formalista, cujos preceitos se fundamentam na teoria da visibilidade pura, que teve como expoentes máximos no plano teórico Konrad Fiedler e na aplicação histórica Heinrich Wölfflin. Fiedler¹¹, principal teórico da teoria da visualidade, afirmava que a criação artística é livre, desenvolvida a partir de uma consciência particular do mundo da aparência visível. A obra não tem outro fim que não o seu próprio; é fruto de expressão da consciência do artista, portadora de sua própria figuração e significado. Resulta da força espiritual que leva o homem a exprimir-se através de linhas, volumes e cores. A compreensão da obra deve, portanto, ser buscada dentro dela mesma, sem submetê-la a códigos preconcebidos, numa apreensão cognitiva que considere a exemplaridade de suas propriedades intrínsecas.

Foi na Universidade de Viena, na Áustria, em 1853, que pela primeira vez foi introduzida uma cadeira enfocando a história da arte como disciplina autônoma, dissociada de conceitos históricos, numa aproximação estreita com o Museu das Artes Decorativas e o Instituto de Pesquisas para a História da Áustria. A Escola de Viena¹² tornou-se celeiro de grandes estudiosos de sólida fundamentação técnica, como Wickhoff (1853-1909) e Alois Riegl (1858-1905).

Wickhoff, cujo magistério na universidade vienense iniciou-se pouco antes do de Riegl, pregava a reação sobre os fatos, longe de idealismos. Para ele, o objeto de arte era totalmente autônomo; não havia distinção entre forma e conteúdo, sendo o assunto indispensável ao dado artístico. Atribuía importância primordial à pesquisa textual e à crítica das fontes.

¹⁰ SÁ, Ivan Coelho de. **A talha da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, antiga Sé do Rio de Janeiro**. Monografia apresentada à disciplina Talha no Brasil: século XVI a XIX. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

Riegl é encarado como o maior representante dos formalistas da Escola de Viena. Segundo Hubert Damisch¹³, a posterior facção da lingüística de inspiração saussuriana constituiu-se à volta de seus fundamentos. A arte decorativa, delegada até então a uma condição subalterna na qual as obras eram consideradas “menores”, mais artesanais do que artísticas, é alçada, através de Riegl, à condição de fato artístico autêntico. Se a arte é constituída de formas visíveis, não pode haver diferença entre artes maiores e menores. *Stilfragen* (*Problemas de Estilo*) já delineava estas questões, ocupando-se desde o princípio da arte “anônima” e de como se dava a transmissão das formas através dos tempos, sem considerar os “saltos” atribuídos às personalidades geniais individuais, ou os períodos de apogeu e declínio. Essa obra já insinuava o conceito, a ser mais tarde desenvolvido por Riegl, da consciência de uma nova “vontade artística”, chamada *Kunstwollen*.

A *kunstwollen* focaliza a arte como uma cadeia de contínua evolução das formas, e não de processos súbitos de ruptura ou decadência. Indica a pulsão, a intenção, a vontade deliberada e instrumento de emancipação que faz sua inscrição no real. Riegl entendia o estilo como a forma permanente – elementos, qualidades e expressões das formas – na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. As mudanças de estilo são sintomas de modificações profundas, signos de substituição de uma série de ideais estéticos por outros, manifestadas em todos os domínios da arte – pintura, escultura, arquitetura e artesanato, desencadeadas por esta impulsão estética à qual não se pode transgredir, e refletem a visão harmoniosa da relação entre o homem e seu desenvolvimento.

Outros teóricos, antigos alunos de Riegl, deram prosseguimento às pesquisas ou interpretações formalistas. A crítica da pura visibilidade de M. Dvorák constitui a história da arte em sentido universal, como “história do espírito”, seguindo premissas rieglianas. No estudo de permanência e mutação das formas, Worringer estabeleceu duas grandes categorias: abstração e empatia (ou

¹¹ SALVINI, Roberto. *Pure visibilité et formalisme dans la critique de l'art au debut du XX ème siècle*. Paris: Klincksieck, 1988.

¹² BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 129.

¹³ DAMISCH, Hubert. Prefácio. In: RIEGL, Alois. *Questions de style – fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris: Hazan, 1992.

simpatia simbólica). Procurava justificar o homem em relação direta com a natureza que o circunda e tendo, frente a esse meio natural, atitudes que desencadeariam as duas vertentes, conforme cada situação: povos mediterrâneos e povos nórdicos revelariam suas relações peculiares com o mundo natural através de formas de equilíbrio e integração, no caso dos mediterrâneos, ou hostilidade e tensão, no caso dos nórdicos.

Em 1915, Henrich Wölfflin detectou, em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*¹⁴, formas universais de representação oscilando entre dois estilos artísticos tomados como referência, o clássico e o barroco. Wölfflin refuga, nessas classificações, qualquer alusão de valor, bem como rejeita os conceitos com que corriqueiramente são rotulados os estilos de “eclosão–apogeu–decadência”. A evolução do clássico para o barroco é percebida através de cinco pares de conceitos, que passarão a ser referência de análise das formas :

1. Linear e pictórico – No clássico, a linha constitui-se como o caminho percorrido pela visão, sendo o seu limite “tangível”. No barroco, ocorre a desvalorização da linha, e o objeto é apreendido pela percepção através da aparência visual, sem limites definidos. Os volumes clássicos, lineares, são sólidos e precisos, enquanto os barrocos, pictóricos, são oscilantes.
2. Plano e profundidade – Na arte clássica, a superfície plana é o elemento da linha, e a justaposição das formas num único plano proporciona clareza. O barroco, ao contrário, dissolve as superfícies em profundidade.
3. Forma fechada e forma aberta – A precisão clássica, bem definida por linhas e claramente “tangível” ao olhar, conseqüentemente resulta em formas fechadas. A forma aberta que o barroco deixa entrever refere-se à imprecisão dos contornos, às superfícies dissolvidas na profundidade, ao “afrouxamento da rigidez tectônica”.
4. Pluralidade e unidade – A composição clássica apresenta seus elementos autônomos, independentes entre si. Assim, cada uma das partes da

¹⁴ WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

composição adquire, dentro do conjunto, autonomia, que exige do observador o reconhecimento de cada uma, até dar conta do todo. No barroco, o conjunto se oferece à visão de forma compacta, e as partes unem-se num único motivo.

5. Clareza absoluta e clareza relativa – Este par de conceitos aproxima-se do primeiro, o linear e pictórico. No clássico, os objetos são representados tais como são, isoladamente e tangíveis no sentido plástico, na sua clareza absoluta. No barroco, a clareza do objeto não é o único propósito de representação; composição, luz e cor não aspiram à nitidez da forma, mas têm vida própria, conspiram a favor do conjunto, numa clareza relativa.

Os estudos de Wölfflin partem do princípio de que essas formas de representação correspondem a diferentes formas de ver o mundo, concepção que nos remete a Riegl. Seriam constantes formais, que estariam presentes na constituição das obras de arte de acordo com a “imagem do mundo e da vida”.

Em suma, a partir da Escola de Viena, foi estabelecido em definitivo o princípio de que *“a pesquisa sobre a arte se faz analisando diretamente a obra de arte, no seu contexto estilístico e técnico”*, conforme definiu Argan¹⁵, outro crítico e teórico de arte em cujas premissas nos basearemos.

Analisando a obra de Mestre Inácio inserida num contexto específico de espaço e tempo – o Rio de Janeiro da segunda metade dos setecentos –, discutiremos os retábulos cariocas sob o ponto de vista de sua originalidade e modernidade formal. Examinaremos seu contributo pessoal nas obras anteriormente citadas, levantando a hipótese de ter ele reforçado o carácter estilístico peculiar da talha carioca em dois aspectos principais: a decoração de arcos-cruzeiros e a manutenção de colunas torsas da tradição barroca, que, num contexto rococó, soam aparentemente como atavismo ao passado. Defenderemos entretanto a possibilidade de estarem associadas ao modelo portuense, justificando-se tal hipótese pelo enorme contingente de pessoas oriundas dessa região de Portugal.

A obra de Inácio percorre um estilo pessoal bem diferente da de Valentim, e, apesar de não muito extensa, apresenta excelente nível técnico de fatura e lances

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1995, p. 143.

ousados de modernidade, como o resgate da coluna de fuste reto onze anos (1789) antes de Valentim (1800).

O presente trabalho estrutura-se em seis capítulos. No Capítulo 1, abordamos aspectos teóricos e técnicos da talha. A reflexão recai sobre a origem da talha religiosa, desde seu advento no mundo português, e seu transplante em terras brasileiras. Inclui ainda a análise de seu significado nas igrejas e o efeito exercido sobre os fiéis, conferindo ao interior do espaço religioso a simulação de um rito de passagem ou da montagem de um interior cenográfico teatral. Finalmente, em relação aos aspectos técnicos, estaremos enfrentando a questão do embate prático da talha em madeira e da capacitação profissional do artesão.

O Capítulo 2 debruça-se sobre os aspectos históricos e estilísticos da talha. Utilizamos como referências teóricas as obras de três historiadores da arte portuguesa – Reynaldo dos Santos¹⁶, Germain Bazin¹⁷ e Robert Smith¹⁸, confrontando seus estudos e suas metodologias de pesquisa. A evolução da talha portuguesa dá-se de forma relativamente homogênea, ocorrendo com certo atraso na colônia. Robert Smith aprofunda sua análise sobre o advento do rococó em Portugal, detectando regionalismos específicos. Foi a partir desta visão que transferimos o enfoque para o Brasil, onde o rococó teve o mesmo desdobramento, acentuando variações peculiares regionais sobretudo em Pernambuco, Minas e Rio de Janeiro.

O Capítulo 3 focaliza a talha rococó no Rio de Janeiro, onde se desenvolveram duas tipologias de retábulos. O primeiro retábulo rococó foi realizado na Igreja de Santa Rita. De inspiração lisboeta, tem colunas retas, não correspondendo à tipologia que se desenvolve em seguida, orquestrada pelos principais artistas da época, Mestre Inácio e Mestre Valentim, que adotaram em suas obras a coluna torça, coroamento com volutas e arremate superior, modelo que ocorreu até o final do século XVIII, com alguns exemplares elaborados no início do século XIX. Como a ocorrência desses modelos tornou-se freqüente, prevalecendo sobre o

¹⁶ SANTOS, Reynaldo dos. **Oito séculos de arte portuguesa – história e espírito**. Lisboa: Editorial Notícias / Empresa Nacional de Publicidade, 1970.

¹⁷ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*

¹⁸ SMITH, Robert Chester. **A talha em Portugal**. Lisboa: Horizonte, 1962.

exemplar inaugural, consideramos esses retábulos como pertencentes à primeira tipologia. A segunda tipologia resgatou a coluna de fuste reto inaugurada em Santa Rita, tendo sido adotada predominantemente no primeiro quartel dos oitocentos. Estes dois modelos apresentam características formais específicas, sendo que nos ocuparemos particularmente do primeiro, por ter sido o modelo adotado por Mestre Inacio.

A figura de Ignacio Ferreira Pinto, sua trajetória de vida e obra e as informações extraídas dos documentos consultados constituem o enfoque do Capítulo 4. Constatamos que o envolvimento com trabalhos proeminentes de talha prolonga-se por dez anos – de 1785 (ano que, segundo Moreira de Azevedo¹⁹, se iniciam as obras do Carmo) – a 1795 (data em que terminam as obras do Carmo, segundo cartela comemorativa no nártex da igreja). Após esse período, Mestre Inacio afasta-se das empreitadas de grandes obras de talha religiosa no Rio de Janeiro.

No Capítulo 5, fazemos a análise formal da obra de talha religiosa de Inácio Ferreira Pinto – Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens e Igreja do Mosteiro de São Bento. Neste estudo, detectamos características formais e estilísticas específicas, referências básicas para a efetiva avaliação de seu contributo artístico para o panorama do Rio de Janeiro.

As características peculiares das obras dos dois mestres da talha religiosa carioca da segunda metade do século XVIII, Inacio e Valentim, são confrontadas no Capítulo 6, verificando-se as eventuais consonâncias ou diversidades entre ambos. Sendo o rococó um estilo que modificava as superfícies através dos ornatos, elegemos os elementos decorativos para procedermos a esta análise.

A Conclusão apresenta a ponderação final das investigações empreendidas para a elaboração deste trabalho, que não pretendemos esgotar aqui. Questões vitais, como a obra do Carmo, ficam sem esclarecimentos satisfatórios, por enquanto. Fontes primárias que seriam de imensurável valor para esta pesquisa não foram localizadas. Sob o mesmo silêncio ficaram as respostas que procuramos sobre o

período do Serro do Frio, assim como dados concretos sobre a formação de Mestre Inacio. No entanto, esperamos que este trabalho contribua para expor a obra desse artista de forma mais reveladora, buscando conferir o valor justo e revelar a originalidade do decorativismo precioso que imprimiu às igrejas cariocas.

¹⁹ AZEVEDO, Moreira de. *Op. cit.*, p. 57.

1 ASPECTOS TEÓRICOS

A arte luso-brasileira manifestou-se em seus melhores momentos na talha dos altares e na imaginária religiosa. Impulsionada pelo fervor religioso e por apoio régio, o qual, sob base artística, afirmava o poder do estado, a talha em madeira encontrou em territórios portugueses e brasileiros as condições ideais para desenvolver-se: material abundante, grande empatia dos artistas com a madeira e gosto pelo seu uso como elemento ornamental e estruturante. Sua aplicação em terras portuguesas iniciou-se no século XVI, perdurando até meados do século XIX, numa trajetória significativa de modelos que se amoldaram a diferentes épocas, assumindo ao longo dos anos excelência de fatura cada vez mais aprimorada e atingindo o ápice no século XVIII.

Um esforço de compreensão desta técnica artística, cuja aplicação se prolongou ao longo de trezentos anos, requer que pensemos em que condições se estabeleceu, quais os objetivos e função que se propunha e que meios técnicos propiciaram sua execução. Um período tão longo de evidência não seguiu motivos levianos, e não se teria mantido caso não fosse eficaz. A talha efetivamente correspondeu aos anseios daqueles que a encomendaram, como aos que a vivenciaram esteticamente.

Ao tecermos a seguir comentários sobre a talha religiosa, não estaremos nos reportando apenas ao momento setecentista, mas ao período em geral em que foi adotada, buscando assim superar conotações estilísticas.

1.1 PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS

A técnica do entalhe em madeira remonta à antiga Roma páleo-cristã. A fragilidade do material, no entanto, impediu que exemplares desse período recuado chegassem até nossos dias. A Igreja Católica, ao assumir importância e poder, necessitou repensar o local onde se processariam os cultos e onde

sua magnificência fosse percebida. As basílicas onde se passaram a processar os cultos na época romana tinham espaçosas naves com colunas decoradas, cobertas por teto de madeira com vigas visíveis. Essas decorações não permaneceram²⁰. Questões iconoclastas afetaram, sobretudo na igreja oriental, a representação de imagens em espaços religiosos, mas a decisiva postura do Papa Gregório, o Grande, defendendo a representação de imagens, contribuiu definitivamente para a utilização da pintura e da escultura como procedimentos didáticos.

Na Idade Média, os vikings, apesar da rudeza do povo, adotaram trabalhos de entalhe na madeira em padrões complicados e finamente elaborados, a que atribuíam sentido mágico para exorcizar espíritos malignos. Tais padrões, segundo Gombrich²¹, foram seguidos pelos monges artistas da Igreja Católica, que os adotaram sobretudo em obras de pedra e iluminuras. A madeira era utilizada na época, em imagens e artefatos, mas o principal material adotado no período românico e gótico foi a pedra. Já no século XIV, os artífices exploravam com desenvoltura materiais diversos, como metais preciosos e marfim, em trabalhos de dimensões menores. Assim, a madeira veio a ser resgatada no século XV, quando o norte europeu recuperou técnicas abandonadas desde o fim da época romana e adotou o carvalho como matéria-prima. Cadeiras e retábulos incorporaram a tradição de entalhe nos Países Baixos, na Alemanha e na França setentrional.

Numa migração natural pela busca de novos serviços, esses artistas – sobretudo flamengos – levaram primeiramente à Espanha, e, em seguida, a Portugal, a técnica da talha²². Na região ibérica, essa técnica teve ampla aceitação; ali seus mestres passaram a adotá-la e desenvolvê-la, e dali irradiou-se para as áreas de expansão marítima da América portuguesa. Enquanto na Europa renascentista a talha em madeira perdia progressivamente terreno para o mármore, em Portugal ganhou peculiar

²⁰GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 95.

²¹*Id.*, p. 115.

²²SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*, p. 7.

prestígio nos retábulos de igrejas, propiciando, no fim do século XVII, o nascimento de um estilo original, organizado por arcos concêntricos, mais tarde denominado por Robert Smith “estilo nacional”.

O repertório formal que se expandiu através da talha correspondia a um esquema de pensamento coerente com as concepções portuguesas. Na condição de Metrópole, Portugal exportava modelos, adotados no Brasil sem resistência; diversamente dos territórios sob colonização hispânica, que já tinham uma civilização cultural estabelecida, o Brasil ofereceu, para o campo da arte erudita, um território virgem. Para o nosso objeto de estudo, cumpre fazermos um esforço de análise a partir do ponto de irradiação da talha, que foi Portugal, para em seguida enfocá-la em terras brasileiras, onde aportou no século XVI, encontrando farto material de excelente qualidade e, mais tarde, artistas exemplares, que não foram suplantados em sua arte sequer pelos artistas franceses que aqui aportaram no século XIX com D. João VI.

A religião cristã representara para o homem da Idade Média a realidade única a que tinha se consagrado. O Renascimento veio abalar esta certeza, ao interpor entre Deus e o mundo uma tentativa racionalista para a qual o homem ainda não estava preparado. Seguiu-se um período de conflito, uma espécie de “vertigem da imaginação” frente ao sobrenatural²³, o Divino.

Partiu de Roma, da Igreja Católica, reiniciar o discurso de formas caladas desde a Idade Média, num projeto concebido pela Contra-Reforma, tornando palpável a narrativa cristã, criando imagens e incorporando-as à vida, como sugeriam os “Exercícios Espirituais” de Ignácio de Loyola²⁴, que propunham transformar a palavra em imagem visível. Mas este segundo momento de discurso das formas, como afirma Émile Mâle²⁵, diferiu fundamentalmente do

²³BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, V. I, p. 10-11.

²⁴Nos “Exercícios Espirituais”, Santo Ignácio de Loyola propunha um itinerário espiritual não para ser lido, mas para ser exercitado. Através de meditações, preparava e estabelecia o encontro com Deus; assim, a vida devocional era exercida, praticada, vivida. Passava pelos sentidos.

²⁵ MÂLE, Émile. **L’art religieux après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres**. Paris: Amand Colin, 1972, prefácio: “*Ils ont dit des choses que le moyen âge n’avait*

anterior medievo. Não mais o fervor silencioso, mas um estilo retórico, conduzido por artistas extremamente hábeis, que dominavam artifícios de composição, decorando os forros das igrejas com anjos, revestindo os vazios, imprimindo ritmo de dança às estátuas e dando aos panejamentos agitação de tempestade.

Roma era a cidade de onde se irradiava o espírito cristão: não um espírito penitente e recolhido, mas uma aura de triunfo no qual se celebrava a vitória da Igreja Católica²⁶. A magnificência da arte deveria não só reproduzir esse triunfo, mas proporcionar aos corações e às imaginações a glorificação maior do Paraíso. Tais conceitos foram firmemente estabelecidos pelas diretrizes tridentinas, em 1563, num código severo que punia transgressões, e tiveram na Companhia de Jesus eficiente empresa divulgadora, através do trabalho de teatro, catequese e pregação. Recomendava tal código a veneração às relíquias de santos e imagens sagradas, assim como a exaltação plena da Igreja Católica: os princípios haviam sido questionados e, para afirmar sua universalidade, era necessário ganhar e sujeitar as massas²⁷. Num esforço de propaganda, imprimiu aos espaços religiosos luxo e riqueza como afirmação de poder, da mesma forma que o faziam os príncipes, concebendo igrejas com decorativismo próximo ao de um salão de festas, mesmo em cidades modestas. Os santos eram apresentados em ricas vestes, numa concepção que se estendeu até o XVIII. Tais valores profanos foram engenhosamente postos a serviço do sagrado, objetivando a empresa retórica de combate ao protestantismo. Tudo deveria conspirar para essa finalidade, inspirando o fiel na busca dos valores espirituais na conquista do bem supremo, a vida eterna. Assim estruturaram-se as composições ornamentais do templo, de forma a construir no imaginário tal universo; a talha ajudou a promover a boa resolução deste intuito, e Portugal adotou estes procedimentos na íntegra, sob

pas dites". Segundo o autor, a arte cristã do século XVII foi de uma grandeza heróica, em harmonia com o pensamento da Igreja, enquanto a do século XIII foi de divina simplicidade.

²⁶TAPIÉ, Victor. **Barroco e classicismo I**. Lisboa: Presença, 1972, p. 43.

²⁷WEISBACH, Werner. **El barroco - arte de la contrarreforma**. Madrid: Espasa-Calpe, 1948, p. 326.

recomendação e aprovação régia: D. Sebastião mandou "*dar todo favor e ajuda para execução dos decretos do Concílio*"²⁸.

Cabe portanto, para além da questão tridentina, analisar a influência palaciana nas igrejas. A sociedade do século XVII e XVIII era de natureza aristocrática, de valores cortesãos, e nela a virtude máxima derivava da figura do rei, que, tomado como referência, era considerado o modelo perfeito: representava a figura ficcional máxima na Terra, assentado sobre uma autoridade outorgada por direito divino.

A Igreja e o palácio concorreram em opulência e exibição de riqueza com objetivo similar de manifestação de um poder sensível. Concebido na Itália, o palácio tinha sua melhor tradução na França, em Versalhes. Este país, contudo, não promoveu o mesmo espetáculo na arquitetura religiosa, em função das austeras concepções jansenistas. Mas a influência de Versalhes irradiou-se para a Alemanha e a Europa Central, onde surgiram exemplares exuberantes. A versão religiosa, associada à idéia de palácio, deu configuração à arquitetura eclesiástica rococó na Suábia, Baviera, Boêmia e Francônia, de onde se inspiraram arquitetos que adotaram modelos paralelos no Ocidente.

Portugal optou pela integração do religioso ao profano em um único monumento, primeiramente com Felipe II, no Escorial, e, século e meio depois, em Mafra, por D. João V. O esplendor do ouro, combinado à fatura artesanal de ricos trabalhos de talha em madeira, proporcionou os mais belos exemplares no âmbito luso-brasileiro, sem similares em nenhum outro lugar do mundo. Combinada a estes elementos, a azulejaria portuguesa iluminava em radiantes azuis as paredes dos monumentos. Num primeiro momento, de cunho mais contra-reformista, vigorou o estilo barroco; mais tarde, conferindo maior leveza aos interiores, adotou-se o rococó, de inspiração palaciana. Após o terremoto de 1755, em Lisboa, sob a administração pombalina, foi empreendido para a reconstrução da cidade um novo programa arquitetônico, de aspecto severo, investido da influência iluminista então em voga na França.

²⁸ALVES, Natália Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca – artistas e clientela*,

No Brasil, as igrejas adotaram em geral modelos austeros ou singelos em sua aparência externa, mas por dentro revelavam-se verdadeiras jóias, compostas pela talha e pelo brilho do ouro. Segundo a historiadora de arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira²⁹, há que se considerar a presença de aspectos originais na arquitetura religiosa brasileira, como as inusitadas soluções na colocação de sinos nas fachadas. A especificidade de mão-de-obra – nem sempre qualificada, conforme a época – empreendeu uma tônica peculiar. Outro fator a considerar são os modelos adaptados às condições locais: materiais próprios dos locais onde se erigiam as igrejas determinavam técnica construtiva característica. O aspecto da localização definia também, conforme o caso, uma influência mais direta da Metrópole – no caso do litoral – ou uma arquitetura de linhagem mais regionalista, quando os templos se localizavam no interior brasileiro. Na talha, também esses aspectos contribuíram para caracterizar um universo de latência individual, apesar da forte presença da Metrópole no contexto do universo colonial. Mão-de-obra, materiais, localização, influências, cada um destes fatores, ou todos somados, definiam na talha dos interiores religiosos um sabor próprio da região ultramarina ocidental, onde ao português mesclaram-se o negro e o índio e todo um universo recendia a aromas próprios.

1.2 O EDIFÍCIO RELIGIOSO: ORGANIZAÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO

A construção de um espaço obedece a objetivos predeterminados. Sua definição física irá determinar, internamente, uma vivência, e externamente, uma referência visual. Em ambos os casos, todo um "discurso" se desenrola a partir do olhar. Assim, o conteúdo material desse espaço estará imbuído de funções simbólicas a desempenhar e atingir, que se orientam a partir da intencionalidade de um povo, num espaço e num tempo.

material e técnica. Porto: Arquivo Histórico – Câmara Municipal do Porto, 1989, p. 43.

²⁹OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A originalidade do barroco no Brasil. **Revista Galeria.** São Paulo, n. 33, p. 42-47, 1998.

A talha religiosa é constitutiva da ambiência interior do templo, a partir da constituição arquitetônica e ornamental interna do edifício. Cumpre analisarmos de que forma seus elementos se organizam, criando um *locus* da imaginação e desenvolvendo uma concepção mística, concebida para o enlevo da alma e para a contemplação ascética.

Em razão de sua materialidade, a talha ganhou corporeidade, tornando-se fenômeno visual, emanado da experiência sensível. Sintomático do espaço religioso cristão, o sentido místico de enlevo que deveria emocionar o fiel era função da arquitetura interna do edifício: nos interiores das catedrais góticas, a emoção era produzida pela experiência supra-sensível que emanava dos elementos sensíveis³⁰, evocando a contemplação e a ascese em sua verticalidade.

A estética que evidenciou o papel da talha e sua função simbólica inaugurou uma atividade humana que orientava a vida para a salvação, atingida pela glorificação de Deus. Parte, portanto, da esfera da arte para a do hábito, imprimindo o exercício da imaginação³¹. A imaginação é a superação do limite; sem ela, tudo é pequeno, fechado, sem variação, incolor. O conhecimento objetivo da natureza adquire-se pela ciência, e a reconstrução do tempo faz-se com a história: a arte interessa-se por esses aspectos apenas quando estes lhe possibilitam superar o real, ampliar a experiência do possível. Dentro dos templos, fornece essa passagem para o imaginário, reunindo um repertório que transforma o não-visível em real, persuade e prova a sua existência, pela representação mimética.

³⁰WORRINGER, Guillermo. **La esencia del estilo gótico**. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina. 1948, p. 162. Sobre este assunto, gostaríamos de discorrer rapidamente sobre as diferenças entre os dois momentos: a catedral gótica, projetando-se em linhas verticais, através da colunata esguia e longilínea, sugeria uma experiência abstrata. As igrejas construídas posteriormente desenvolvem uma trajetória de horizontalidade – concepção aristotélica de fruição, que passa primeiro pela matéria e pelos sentidos. Se ambas se voltavam para as massas, o medieval revelava-se principalmente no campo, enquanto mais tarde o fenômeno foi urbano. Se a primeira era contemplativa, a segunda movimentava-se. Enquanto uma ora, a outra persuade, narra, convence. Citamos tais aspectos (entre tantos) para que tenhamos em mente que, objetivando o mesmo fim – a experiência supra-sensível – os caminhos percorridos foram necessariamente, em função das circunstâncias, diversos.

³¹ARGAN, Giulio Carlo. **Renacimiento y barroco**. Madrid: Akal, 1987, v. II, p. 262-263.

Neste contexto, importa-nos atentar aqui para o aspecto de conteúdo significativo da obra de arte³²; estamos nos reportando não só à forma, mas a seu efeito emocional, sua potência retórica, que conduz o espectador à leitura para além do objeto.

A constituição física do interior do templo religioso tem na talha o revestimento estruturante e ornamental do espaço interno, organizando arquitetonicamente as formas e dando-lhes um lugar fixo, com função e representação específicas. Ao papel estruturante da talha corresponde sua função arquitetônica. Mas o aspecto ornamental pode ater-se a representações simbólicas³³ ou guarnecer o espaço religioso -- ele próprio concebido em compartimentações simbólicas -- inserindo-se, portanto, na simbologia espacial da própria igreja.

O exterior das igrejas cristãs revestia-se de simplicidade e despojamento, embora elas se destacassem das demais edificações; mas era no interior que se encontrava o divino, onde mora a Eucaristia. É aí que o público deveria sentir a transcendência e vivenciar o contato com o Santo. A intenção era estabelecer analogia com a vida cristã, que, quanto mais simplória nas coisas terrenas, mais enriquecida espiritualmente. O interior arquitetônico da igreja figura todo o cosmo: os céus e o mundo terreno, podendo ser lido como metáfora espacializada de uma alegoria. Como num rito de passagem, o fiel atravessava estágios diversos, organizados hierarquicamente, até chegar ao Santo. A cada uma destas passagens, transpunha um arco -- marco simbólico da estrutura interna -- que caracterizava a proximidade com o sacrário.

Seguindo-se uma trajetória horizontal dentro do templo, a primeira instância do espaço da igreja é o nártex. Trata-se de vestíbulo transversal, que precede a nave da igreja. Aí dá-se a transição do espaço externo -- profano -- para o

³²"O homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos 'chamam à mente' uma idéia que se distingue da existência material destes. Outros animais empregam signos e idéias estruturas, mas usam signos sem 'perceber a relação de significação' e idéias estruturas sem perceber a relação da construção". (PANOFKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 23.)

³³O significado simbólico ao qual nos referimos estaria associado ao segundo momento do método de investigação de Panofsky, em que ligamos motivos artísticos e combinações de motivos (composições) a assuntos e conceitos. (*Id.*, p. 50.)

espaço interno – o campo do sagrado. Normalmente, separa-se da nave por colunas, gradil, parede ou quebra-vento³⁴; este elemento desempenha, entretanto, a limitação entre o espaço profano e o religioso, configurando espacialmente o primeiro arco a transpor. Às vezes, os motivos ornamentais dessa primeira área ainda se associam a concepções e simbologias laicas, como, por exemplo, na Igreja de Santa Cruz dos Militares, onde estão representados no teto sob o coro instrumentos musicais, e nas paredes laterais armamentos de época. O tema de “vanitas” também pode ser encontrado nesse espaço, funcionando como alerta para o despojamento dos bens terrenos, onde tudo é provisório e fugaz, antes de se entrar no território santo. É ainda no nártex que se encontram as bacias de água benta, para que o fiel se purifique pela água antes de entrar ou sair da igreja.

Segue-se a nave, nome adotado nas basílicas romanas, que, segundo Gombrich³⁵, significava em seus primórdios “navio”; acolhia a plêiade de fiéis que assistiam ao culto, numa alusão simbólica ao espaço que os conduzia para um porto seguro – o destino cristão. Os compartimentos laterais à nave denominavam-se originalmente alas, o que queria dizer “asas”³⁶. Sugerem inserção de asas à nave, resgatando-a da condição terrena e representando o alçar vôo daqueles que nela estiverem, gestando um espaço etéreo. Aí se localizam os altares laterais, onde são venerados os santos que intercedem junto a Deus pelo fiel. Encontram-se ali suas imagens como referência a vidas cristãs exemplares, a serem seguidas por aqueles que ainda estão em sua passagem terrena. A localização intermediária da nave e dos altares laterais pode corresponder à função mediana entre o divino e o terreno. Ali os devotos já não estão em território profano, mas ainda não atingiram o campo máximo espiritual, onde habita o divino: a ornamentação desse espaço estará sempre relacionada ao caráter intermediário, destacando a vida terrena do Cristo.

³⁴A funcionalidade prática do quebra-vento era justamente a de interpor-se ao vento, de forma a evitar que este apagasse as chamas das velas no interior da igreja. Mas sua “funcionalidade simbólica” fazia a delimitação entre o território sacro e o profano.

³⁵GOMBRICH, E. H. *Op. cit.*, p. 95.

³⁶Embora já ocorresse na tratadística clássica a designação de naves para esses espaços laterais.

A passagem da nave para o altar-mor é articulada pelo arco-cruzeiro, que inaugura de forma grandiosa o espaço sagrado do altar-mor, onde se desenrola o ritual da missa. O arco-cruzeiro conjuga-se à concepção de arco triunfal, numa exaltação político-religiosa.

A culminância simbólica do espaço interno encontra-se no altar-mor, que, como o próprio nome afirma, detém a presença maior, o próprio Deus, pela Eucaristia. É para esse ponto que se orienta o olhar daquele que entra na igreja e se encaminham seus passos, provocando no fiel a sensação de ascese e de visão do Paraíso. O percorrer do espaço físico ao longo da igreja constitui uma analogia com a vida do cristão, que deveria manter o olhar voltado para Deus e considerar cada dia como um passo a mais para chegar junto a Ele. O altar-mor precede o retábulo, que é onde se encontra o trono com a imagem venerada – inserida num arco triunfal, o terceiro na estrutura interna da igreja, culminância simbólica máxima.

A estrutura interna da igreja também obedece a simbolismos espaciais num eixo vertical; toda e qualquer imagem que estiver mais próxima ao chão estará sempre representando valores terrenos, ou estará, na escala hierárquica, num plano inferior. Estarão próximas ao chão os atlantes, ~~As~~ *Espagnolettes* e outras figuras profanas de modo geral.

Em espaço intermediário da altura estarão elementos decorativos alusivos à vida cristã e o coro, o púlpito e as tribunas. Do coro soará a música que, embora executada pelos homens, não tem materialidade e induz ao enlevo místico. Do púlpito chega aos homens a palavra de Deus, pela pregação do padre. Música e palavra medeiam o acesso a Deus. As tribunas destinam-se aos nobres ou homens de bem, que da mesma maneira medeiam o poder temporal ao poder divino; numa sociedade hierarquicamente organizada³⁷, em

³⁷ O modelo mental no qual a sociedade portuguesa se inseria era concebido à imagem do corpo, internamente organizado e dotado de destino metafísico. Assim como o corpo humano, era formado de órgãos (família, igreja, comunidades e grupos profissionais) com capacidade de auto-regulamentação. O rei era a cabeça desse corpo, mas o poder era, por natureza, repartido, e isto deveria traduzir-se na autonomia político-jurídica dos corpos sociais, embora essa autonomia não devesse destruir a articulação natural: entre a cabeça e a mão deve existir ombro e braço; entre soberanos e oficiais executivos, devem existir instâncias intermediárias.

que o poder de Deus era representado na Terra pelo rei, aqueles que intermediavam o contato entre o rei e os súditos estavam, assim, articulando-se num âmbito médio – não mais povo, entendido como a grande massa de súditos. Nessa altura encontramos os *putti* e ornamentações naturalistas.

Finalmente, no eixo vertical do espaço religioso, delimitado pela compacta horizontalidade da cimalha, temos no ápice a presença da luz – que condensa a idéia do Ser e Saber Supremo, símbolo do bem e da vida, por concebê-la e ser-lhe imprescindível. Sendo imaterial, está em todo lugar e não ocupa espaço. Responsável pela possibilidade da visão, sob a luz nada se esconde, tudo se revela, como sob o olhar de Deus. A luz opõe-se às trevas. Nos tetos de igrejas, a luz está presente em sua forma natural – através de óculos ou zimbórios, ou em pinturas de forro. No alto, estão as figuras de anjos jovens, primeiros guardiões na hierarquia celeste, ocupando lugar próximo das imagens veneradas.

As demais dependências da igreja não se reportam exatamente ao culto, mas são locais onde os objetos que a ele se relacionam receberão tratamento especial e refinado, e a arte se encarrega de lhes dar esta conotação. Assim, a sacristia funciona como um segundo espaço intermediário, pois destina-se a assuntos leigos, relativos à religião (marcação de missas, batizados, casamentos), local onde o sacerdote ora e se prepara antes de celebrar o culto divino. Assim, o arcaz onde se guardam as vestes sacras é ricamente trabalhado, e o oratório para preces é uma peça de destaque e requintada.

1.3 A TALHA E O ASPECTO TEATRAL DA IGREJA

Muitas são as analogias que se podem estabelecer da igreja e da missa com o teatro: iluminação, música, figurinos, palco, atores, público, platéia, boca de cena, cenários, adereços – e, sem dúvida, um bom texto. Cabe-nos aqui ressaltar a grande contribuição da talha para a resolução espacial da igreja

como espaço teatral, criando compartimentos arquitetônicos e efeitos cenográficos através da decoração.

A conveniência da aproximação do culto com a idéia de teatro é clara: no teatro, assiste-se no plano da realidade a uma representação fictícia; da mesma forma, a idéia da igreja era transportar o fiel, durante certo tempo, ao universo mítico religioso. Ali ele vê, ouve, toca, percorre, sente o cheiro e o paladar do divino. Tudo se desenrola à sua frente como num suntuoso espetáculo. Os fiéis compõem, assim, o público; o espetáculo é o ritual, as diversas partes da missa funcionam como atos, tendo o celebrante como coristeu; e o ator principal, o Cristo, é a presença estática mais densa do drama. Não menos importante é a peça encenada, cujo texto, antiquíssimo, é contundente: o drama da vida de Cristo, cuja catarse é a vida eterna.

A cenografia se ordena e se distribui nos diversos elementos ornamentais da igreja. Balcões, tribunas, balaustradas e púlpitos abrem-se para a nave central, sugerindo a idéia de platéia de uma sala de teatro³⁸. Eventualmente, as imagens são representadas num “puxar de cortinas” pelos anjos, abrindo a cena³⁹.

A aparição – diríamos surpreendente – do sacerdote no púlpito é um efeito cenográfico, que inclui resoluções técnicas, como o abaixa-voz, recurso acústico eficaz. Alguns exemplares funcionam como um cenário à parte⁴⁰, em que trabalhos preciosistas na bacia do púlpito compõem um visual comovente que busca convencer o espectador; a retórica teatral era eficaz porque atingia

poder. In **História de Portugal**. Direção de José Mattoso. Lisboa: Estampa, s. d., v. IV, p. 122.)

³⁸DIAZ, Emilio Orozco. **El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema**. Barcelona: Planeta, 1969, p. 123-136. Em particular, esses recursos ocorrem nos templos do barroco tardio e do rococó.

³⁹ “Corre-se neste espaço uma cortina, aparece a imagem do *Ecce Homo*; eis todos prostrados, por terra, eis as lágrimas, eis os alaridos, eis as bofetadas. . .” (VIEIRA, Antonio, Padre. **Sermão da Sexagésima**.)

⁴⁰Como exemplo, citamos o púlpito da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Ouro Preto, obra de Aleijadinho; além da localização inusitada – no arco-cruzeiro –, é um elemento que por si só compõe uma atração cenográfica, em função do interessante relevo que o artista aplicou ao guarda-corpo.

diretamente os afetos, de maneira quase "anestésica", sem que o fiel se desse conta.

O arco-cruzeiro é o inaugurador espacial, como boca de cena, para a representação que se dá no altar-mor, num palco profusamente iluminado. O retábulo, na sua concepção arquitetônico-escultórica, estabelece um sentido dramático, em que a decoração faz um fundo cenográfico apoteótico para a liturgia que se desenrola à sua frente. Assim, mesmo estando os fiéis acostumados com o culto, o sentimento que os arrebatava é sempre o mundo de ficção que representa o retábulo, enquanto eles permanecem no plano do real.

Ao destacar-se da parede de fundo do altar, deslocando-se no espaço em planos que avançam no sentido dos fiéis, o retábulo ganhou uma nova dinâmica cênica, em que as imagens surgem petrificadas, num instante decisivo, surpreendidas em plena ação.

Não apenas a ambientação da igreja aproveitava a idéia de teatro para impressionar o público; a concepção dos rituais religiosos também encampava esse projeto. As pregações, dirigidas a um povo rude e pouco letrado, deviam ser penetrantes, com gestos espetaculares: queima de maus livros, construções de imponentes cruzeiros, ilustrações alegóricas e procissões de quadros vivos⁴¹. A Igreja sabia que toda ação surpreendente, rara, inventiva, extravagante, despertava o interesse e o desejo; por isso, adotava tais recursos para as massas. O sermão era falado em língua vulgar; a missa era integralmente celebrada em latim⁴².

Numa conceituação literal, através da teatralização do culto, punham-se em evidência os vícios – em que os preceitos cristãos eram negados – e as virtudes – que eram os preceitos cristãos devidamente assimilados na vivência

⁴¹MATOS, Henrique Cristiano José. A construção da identidade católica tridentina. In **História do cristianismo**. Belo Horizonte: Ista, s. d., p. 8.

⁴²Essas situações contrastantes (latim/língua vulgar) eram usuais na época; o gosto pela extremosidade, o jogo de imagens em antíteses (claro/escuro), situações contrapostas, faziam parte da retórica daquele momento cultural. Num contexto teatral, a técnica era eficiente, gerando através do exagero a surpresa, inventada para assombrar o público. (MARAVALL, José

do fiel. Esta retórica, de princípios pedagógicos corretivos, funcionava também como dispositivo de adequação e ordem social, mediadas pelo providencialismo divino. No plano terreno, cabia ao homem optar pela virtude, combatendo o vício e o pecado, para agraciar-se com a salvação eterna. Configurava-se, assim, uma vida controlada pela religião, que satisfazia o modelo do poder, adequando-se também ao gosto popular do espetáculo.

Por meio da ação retórica discursiva e visual-cenográfica do teatro religioso, promovia-se eficazmente um "furor e arrebatamento", processo que deflagrava uma alienação, desencadeada pelo maravilhamento: suspensão, "sair de si"⁴³. Compreende-se que esse arrebatamento funcionava a favor do apoderamento e da direção das massas, como já foi analisado, a serviço de um programa político teológico.

Através da análise que acima levantamos em linhas gerais, pretendemos evidenciar os aspectos que se acoplam ao papel da talha religiosa. Longe de ser uma arte ingênua, o revestimento interno das igrejas propunha-se finalidades específicas, que estavam "entranhadas" na obra.

1.4 A OBRA: EXECUÇÃO E ENCOMENDA

1.4.1 ENTALHADOR: ARTISTA OU ARTESÃO? FORMAÇÃO, ORGANIZAÇÃO E COMPETÊNCIAS

A empreitada de uma obra religiosa envolvia vários profissionais; em relação a alguns deles, hoje, não teríamos dúvida em afirmar o caráter artístico de seu trabalho – é o caso dos pintores, entalhadores e imaginários. No entanto, em Portugal, o estatuto social destes profissionais se manteve, durante séculos,

Antonio. *La lectura del barroco*. Analisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel, 1984, p. 427-428.)

⁴³ Carballo, em sua obra *Cisne de Apolo*, fala de um "divino furor que opera sobre quem o suporta uma força que se transforma em outra mais nobre, sutil, e delicado pensamento, elevando-se e embelezando-se nele, de tal forma que pode dizer estar fora de si e não saber de si". (In MARAVAL, José Antonio. *Op. cit.*, p. 434.)

arraigado às concepções medievais, que não os compatibilizavam com a situação dos artistas florentinos do renascimento. Sua atividade era encarada como ofício, e portanto menos prestigiada. Essa situação, então corrente nos setecentos, pouco diferenciava a Colônia da Metrópole.

A inferioridade de *status* a que se viam submetidos esses profissionais estava associada ao fato de exercerem atividades que envolviam o labor físico, ou seja, de ganharem a vida através do trabalho realizado pelas próprias mãos. Isto os atrelava a um antigo preconceito, que remonta ao período clássico, época em que a efervescência filosófica atribuía ao "pensar" – o trabalho intelectual – uma conotação de maior dignidade, e a compreendia como atividade de nível superior. Naquela sociedade rigidamente estratificada, onde o trabalho que envolvia esforço físico era empreendido pelos escravos, toda e qualquer atividade que incorresse em uso das mãos era considerada vil, de natureza inferior. A verdade e a beleza – acreditavam os gregos da baixa antiguidade – existiam eternizadas apenas no espírito, incapazes de serem justamente representadas na matéria, onde ainda seriam efêmeras. As artes cuja realização dependia do embate físico com a matéria submergiam neste limbo de desprestígio⁴⁴ (ironicamente, uma vez que os clássicos nos legaram tantas obras-primas). Apenas a música, por sua aproximação com a matemática e por seu caráter abstrato, escapava inteiramente desta rotulação de subestima.

Durante a Idade Média, a Igreja foi a mantenedora do conhecimento clássico. Ajustava as concepções antigas – mais fundamentadas na razão humana – à ideologia simbólica cristã, voltada para o divino, o absoluto, a transcendência. Assim, o artista não era visto como tal, mas como artesão, apenas ligado à prática, ao exercício de uma atividade que representava a natureza, desvinculada da Idéia. As artes eram entendidas sob duas categorias: as **mecânicas** ou **servis** – nas quais se inseriam todas as atividades que envolviam as mãos, e, portanto, todas as artes que faziam uso da matéria – e

⁴⁴Apesar disto, afirma Panofsky que estas concepções (platônicas) adquiriram, aos poucos, através do pensamento de Cícero, aproximação com uma dupla condição: a essência da arte e a essência da idéia ajustam-se a um sentido antiplatônico. A arte e os artistas ganharam estima e prestígio, mas obedecendo a uma hierarquia: primeiro a pintura, depois a escultura: "*o trabalho sujo e fatigante do escultor devia ser considerado pelo pensamento grego, na época de sua floração, como uma atividade particularmente vulgar*". Deu-se, portanto, uma evolução no pensamento helênico em relação às artes, sem, contudo, desaparecer por completo a primeira impressão, platônica. (PANOFSKY, Erwin. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 17-20.)

as **liberais** (estas, sim, de caráter superior, exercidas pelos homens livres e doutos), que eram ensinadas nas universidades: compunham-se de sete, ao todo, subdivididas entre o *trivium* e o *quadrivium*. O *trivium* englobava as artes que traduziam a expressão do mundo, ligadas ao pensamento, próprio da expressão divina: eram elas a dialética, a retórica, a gramática. O *quadrivium* inseria as artes voltadas para a mensuração do mundo, a harmonia e perfeição: a astronomia, a geometria, a aritmética e a música.

O Renascimento assinalou o resgate de valores da cultura clássica, revitalizando o papel do homem frente ao mundo, como agente analítico e transformador, e valorizando a razão. A figura do artista foi emancipada, através do reconhecimento dos grandes artistas florentinos, diversamente da condição obscura e anônima da época medieval⁴⁵. Os artistas da época eram incentivados a se aprofundarem no estudo das artes liberais, para que à experiência prática se conciliasse a fundamentação teórica. A arte reivindicava para si o reconhecimento como ciência: o estudo da perspectiva e da proporção veio reforçar esta argumentação, alegando que ambas se fundamentavam na experiência adquirida através dos sentidos. O Tratado de Alberti, de 1435, sobre a pintura, definia o nível técnico e intelectual do artista, além das qualidades morais que este deveria apresentar. Alberti escreveu ainda outras obras, promovendo a arquitetura e a escultura: *Dez livros sobre arquitetura*, em 1450, e *De statua*, provavelmente em 1430, pleiteando também para essas artes o *status* digno do artista. Esse processo de valorização, ainda que lento, desencadeou posteriormente na Itália e na França a formação das academias, que veio a conferir aos artistas dessas regiões, e de outras da Europa, uma conotação mais nobre, livre dos velhos guilhões das guildas⁴⁶ medievais e com ensino ordenado e reconhecido.

A mudança do conceito de arte e de artista não ocorreu de forma homogênea em toda a Europa, nem ao mesmo tempo. Encontramos numa edição de Gaspar Gutierrez de los Ryos, de 1600, a definição de arte como "*engenho humano que reelabora e melhora as regras, que requer hábito do*

⁴⁵SERRÃO, Vitor. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983, p. 57.

⁴⁶As guildas – de origem germânica e escandinava – influíram diretamente para o surgimento das corporações de ofício. Tratava-se de grupos de artesãos reunidos pelos mesmos tipos de atuação e interesses na época medieval, assim organizados para fazerem frente às arbitrariedades de taxações dos comerciantes do norte da Europa. (FONSECA, Celso Suckow da. **História do ensino industrial no Brasil**. Rio de Janeiro: SENAI, 1986, p. 28-29.)

entendimento, e encaminha-se a algum fim e obra alguma coisa ordenadamente"⁴⁷. O autor esclarece que as primeiras regras foram criadas pelos clássicos e que, através do hábito do entendimento, deve a arte encaminhar-se para um fim de uso bom, mediante ordem, razão e regras. No texto, as artes liberais são definidas como aquelas que exercitam o entendimento, que é a parte superior do homem, digna dos homens livres. Nas artes mecânicas não existe engenho; são consideradas opróbias, só sendo superiores ao ócio absoluto.

Da mesma forma, o *Dictionaire de L'Académie*, edição de 1694, define o artista como *"aquele que trabalha numa arte"*; e como artesão *"um operário de uma arte mecânica, ou ainda um mesteiral"*⁴⁸. O conceito só aparece com o sentido que lhe conferiu o Renascimento na edição de 1762, apresentando o artista como *"o que trabalha numa arte na qual o gênio e a mão devem concorrer: um pintor, um arquiteto, são artistas"*.

Em Portugal, a condição social dos artistas não gozava de mérito, como que cristalizada na situação medieval; até o século XVIII, o artista entalhador ainda era percebido como artesão ou artífice⁴⁹, sem reconhecimento individualizado, submetido ao sistema corporativo e às relações mesterais vigentes desde tempos remotos. A partir do século XVI, houve em Portugal uma mobilização de alguns pintores portugueses reivindicando mudança no reconhecimento de seu estatuto⁵⁰. Inspirados na emancipação humanística do Renascimento, alguns pintores chegaram a alcançar condições privilegiadas (caso de Nuno Gonçalves), e a outros, o rei D. Sebastião delegou alvará régio que lhes concedia direitos e regalias. Tais privilégios, não foram, segundo Serrão, extensivos à classe; tratava-se de casos esporádicos, que, por iniciativa própria, foram contemplados pela corte, não chegando a definir um novo estatuto para os demais membros da categoria e para os oficiais mecânicos. Em 1612, os pintores de Lisboa foram bem sucedidos numa série de reivindicações apresentadas frente às autoridades municipais, mas, apesar

⁴⁷GUTIERREZ DE LOS RYOS, Gaspar. *Noticia general para la estimacion de las artes...* Madrid: Pedro Vidigal, 1600, p. 7-10.

⁴⁸*Dictionaire de l'Académie*. Apud DAMISH, Hubert. Artes e Artista. In *Enciclopedia Einaudi: Artes/ Tonal-Atonal*. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984, v. 3, p. 11-90.

⁴⁹FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *O ensino artístico em Portugal e no Brasil no início do século XIX* - uma contribuição ao estudo do tema. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, p. 89.

⁵⁰SERRÃO, Vitor. *Op. cit.*, p. 73-89.

desse progresso e do surto de obras que eclodiu nas igrejas, a formação do artista permaneceu arraigada à trajetória em oficinas particulares, sem conferir aos entalhadores a mesma conotação de mérito dos pintores.

As classes dos artesãos e artífices organizavam-se em torno de **corporações de ofícios**, que regulavam a vida e a produção desses profissionais, através de regimentos. Funcionavam de forma autônoma, à margem da alçada eclesiástica, com o intuito de salvaguardar os interesses da classe e promover auxílio espiritual e financeiro. Instituíam normas para a formação de oficiais, exames teóricos e práticos, reuniões, especificações de atividades, atribuições e objetos de produção, submetendo-os ao controle e à vigilância exercidos pelos juízes (mesteres, eleitos anualmente), e estabelecendo penalidades. Em 1383, D. João I criou em Lisboa a “Casa dos Vinte e Quatro”⁵¹, que reunia doze corporações de ofícios, cada qual tendo dois representantes (o que totalizava vinte e quatro componentes). Cada uma dessas corporações mesterais tinha suas insígnias e sua bandeira – estandarte onde era representado o santo de devoção, protetor da classe, e que, em ocasiões festivas, religiosas ou que requeresse a presença do grupo de oficiais e mesteres, acompanhava e identificava a agremiação. Pela afinidade profissional, os entalhadores tinham como santo de sua bandeira São José; mais tarde, juntaram-se aos carpinteiros de móveis e coronheiros sob a bandeira de Nossa Senhora da Encarnação. As corporações tinham caráter regulamentador e representação na Câmara, a fim de defender os interesses das classes; as **bandeiras de ofícios** mesclavam-se às corporações, mas eram assim chamadas quando organizadas sob a proteção de um santo padroeiro, sendo, portanto, organizações de caráter religioso. Novas “Casa dos Vinte e Quatro” foram instituídas em outras cidades de Portugal, sempre com o caráter de preservar os interesses das classes.

Pelos regimentos de 1549⁵², os sambladores, entalhadores e imaginários reuniam-se sob a mesma designação de “carpinteiros de marcenaria”. Havia pouca diferença entre ensambladores e entalhadores, já que a ambos cabia a construção de retábulos, devendo eles ter as mesmas noções sobre obras arquitetônicas e ornatos. A atividade de marceneiro propriamente dita também se aproximava dos entalhadores. Em 1572, dava-se a reforma de Duarte

⁵¹ *Id.*, p. 50.

⁵² SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*, p. 11.

Nunes Leão, que estabelecia o Regimento de Ofícios: constavam dos regimentos – regras obrigatórias que visavam a organização interna dos ofícios – e dos compromissos – que a associação se propunha obedecer, perante acordo estabelecido. O regimento de 1768⁵³, do Senado da Câmara de Lisboa, era mais claro em relação às especificidades de serviços, atribuindo aos entalhadores a seguinte função:

Aos mestres deste officio lhe pertence fazer toda a talha em qualquer obra que com a dita talha for guarnecida. Fazer capelaz de Igrejas, Sacrarios, Tronos, Maquinetas, Castiçaes, Tocheiros, Siriaes, Piramidas, Pulpitos, Varandas de Orgaos, Paines de Igreja, Cancelllos, e todas as mais obras que o tempo futuro lhe der uzo, que nao pertençam a outro officio, Sendo ellaz de madeiraz brancas, que Se Costumao dourar, ou praticar, ou pintar, ou de outras quaisquer madeiras, que Seus donos as quizerem.

Em 1755, em função do terremoto que acometeu Lisboa, todas as oficinas desapareceram. Como a cidade se tornou de imediato um grande canteiro de obras, sob a administração iluminista do Marquês de Pombal, também as corporações voltaram a se estabelecer no local, motivando uma nova reforma dos regimentos. Mais específica e rigorosa que as anteriores, abrangia medidas eletivas e normativas, penalidades, competências, impunha regras de formação e hierarquia, previa medidas assistenciais às viúvas e filhos, defendia interesses da classe e resolvia pendências com a Câmara⁵⁴.

O ensino desses profissionais era um dos aspectos dos quais cuidavam os regimentos. Estabeleciam a hierarquia da classe – segmentada nos estágios de aprendiz, oficial e mestre – e o tempo de duração de cada um desses estágios até se atingir a posição mesteiral. A aprendizagem do ofício de entalhador iniciava-se cedo, em média entre os doze e quatorze anos, numa oficina, sob a regência de um mestre, a partir de contrato firmado entre as partes. Cabia ao jovem exercer na oficina uma série de obrigações, que o transformavam numa espécie de criado: devia abrir e fechar a loja, cuidar do espaço e das ferramentas, atender às solicitações dos oficiais. Ao mestre, em contrapartida, competia acolher um aprendiz de cada vez e ensinar a ele todos os segredos do ofício, sem nada esconder, para que ele pudesse mais tarde

⁵³*Id.*, p. 12.

⁵⁴ALVES, Natalia Ferreira. *Op. cit.*, p. 68.

exercer a profissão. Passados quatro anos de aprendizagem, o jovem era promovido a oficial, passando a receber salário e permanecendo nessa situação durante pelo menos cinco anos, quando podia requerer exame⁵⁵. Uma vez aprovado, recebia carta de oficial ou certificado de mestre, estando apto a abrir loja, nas condições estabelecidas pelos regimentos e sujeita às inspeções constantes dos juizes.

Segundo Natália Ferreira Alves⁵⁶, além do entalhador, a obra da talha envolvia outros profissionais para dar cabo de sua completa execução, desempenhando atividades diversas. No entanto, um mesmo artista podia desempenhar mais de uma função no mesmo empreendimento, ou mesmo realizar em outra obra funções diferentes das de que se ocupava numa obra anterior. A obra requeria o envolvimento dos seguintes profissionais: mentor do risco (que poderia ser o próprio entalhador), carpinteiro (que trabalha com a madeira), ensamblador (responsável pela montagem do conjunto de peças entalhadas), entalhador, escultor (com função semelhante ao do imaginário), estofador (especialista em imitar brocados e tecidos finos nas roupagens de santos e forros de nichos, oratórios e santuários), imaginário (aquele que somente executava santos), marceneiro (fabricante de móveis em madeira), pintor, torneiro (outro profissional que lidava com a madeira, mas em peças torneadas, isto é, feitas no torno), e dourador (que se ocupava do douramento propriamente dito, mas também de outras áreas não douradas, o que os registrava como pintores). Eram profissionais autônomos, não uma equipe coesa; ou seja, não atuavam sempre juntos. Em busca de novos trabalhos, esses artistas circulavam dentro do próprio país ou viajavam para outras terras, como as colônias portuguesas.

Analisados os aspectos do estatuto social do artista entalhador na época, a forma de organização e formação profissional em Portugal, podemos agora voltar o olhar para a Colônia, situando-nos sobretudo na segunda metade do período setecentista, na cidade do Rio de Janeiro, compreendendo que aqui as coisas não podiam se passar de forma muito diversa da mentalidade portuguesa, mas sim que funcionavam dentro do universo específico de

⁵⁵Os exames estabelecidos pelos regimentos de 1549, 1572 e 1768 são iguais: estabelecem que se execute *Hum frizo de quatro ou cinco palmos de comprido, e hum de Largo que Seram ornado do Romano, um capitel Coríntio, e um desenho de uma das cinco ordens desde a Simalha em the o Seu envazamento*. Interessante notar que o tipo de prova não mudou durante dois séculos, indício da rigidez estagnária da corporação de ofícios e da exigência quanto ao domínio de execução das ordens clássicas. (SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*, p. 12.)

⁵⁶ALVES, Natália Ferreira. *Op. cit.*, p. 61.

colônia. Sempre que possível, tomaremos como referência os dois maiores entalhadores da época: os Mestres Valentim e Ignacio Ferreira Pinto, para definirmos com mais clareza o panorama que descrevemos.

O surto de ouro na região das Minas fez do porto do Rio de Janeiro a principal via de escoamento do precioso metal e de outros produtos, intensificando o intercâmbio entre o Rio e as demais cidades brasileiras, a Metrópole e outras nações (apesar da proibição, vários navios piratas estrangeiros aqui ancoravam, trazendo novidades internacionais)⁵⁷. A cidade caracterizava-se pela intensidade das transações comerciais, com a presença de grande número de pequenos e grandes comerciantes – estes conhecidos como “de grosso trato”⁵⁸. Paralelamente ao estabelecimento da burguesia mercantil, as administrações de inspiração iluminista do Conde de Bobadela e dos vice-reis que se seguiram, marcadamente Luis da Cunha, trouxeram à cidade um novo alento de civilização, conferindo-lhe aspecto mais limpo e ordenado, e a adoção de medidas de melhoramento urbano. Ruas foram calçadas, providências sanitárias foram criadas e chafarizes foram construídos para o abastecimento de água da população, além do Passeio Público, caracterizando um perfil mais social e cortês à paisagem urbana e à vida das pessoas. A cidade era então sede do vice-reino; em paralelo ao crescimento populacional, expandia-se o perímetro urbano e aumentavam as edificações. Nela viviam portugueses (nativos da Metrópole ou filhos e netos de portugueses reinóis), índios amigos, escravos, ex-escravos alforriados, pardos e os “impuros” (cristãos-novos, mouros e ciganos). Fora do âmbito familiar, essas pessoas organizavam-se em torno de irmandades, confrarias, ordens terceiras, academias e folguedos, destacando-se a proeminência da religiosidade⁵⁹ e as festas de exaltação à monarquia.

Os entalhadores inseriam-se na camada de baixa renda dentre os livres da população; a atividade não propiciava grandes ganhos, e é comum encontrarmos entre os documentos relativos a estes profissionais alusões à pequena gratificação financeira do ofício: os inventários *post-mortem* atestam o

⁵⁷CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 121.

⁵⁸Importadores e exportadores, estabelecidos em sobrados, donos de vasto cabedal cultural.

⁵⁹CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 317. O trabalho do professor Nireu constitui um dos mais sólidos estudos históricos desenvolvidos sobre o período setecentista no Rio de Janeiro.

pouco lastro que conseguiam acumular. Mestre Valentim da Fonseca e Silva, por exemplo, notável na sua época pela significância das obras que executou sob encomenda oficial, morreu pobre e endividado; morava numa pequena e velha casa térrea (onde também trabalhava), sem forro, de chão de terra batida, comprada com dinheiro emprestado a juros. Deixou um único escravo – que alforriou em testamento –, instrumentos de trabalho, móveis de casa, imagens, alguns livros e retalhos de madeira. Tinha pendentes dívidas que equivaliam a 34% de seu patrimônio, o que obrigou a filha natural a vender a casa para quitá-las⁶⁰. Outro entalhador, Domingos de Araújo Landim, declarava em seu processo de casamento a sua muita pobreza, e que por isso lhe era impossível conseguir em sua terra natal (Braga – Portugal) a certidão de batismo⁶¹. O mesmo ocorreu a Inácio Ferreira Pinto, quando transcorreu seu processo de casamento com Anna Joaquina do Amor Divino, em 1793, e lhe foi exigida a certidão de seu *estado livre* no Serro do Frio – local onde residira por aproximadamente cinco anos. Mestre Ignacio justificou não poder cumprir a caução de certidão de banhos por viver do ofício de entalhador; seu futuro sogro – João Coelho Marinho, homem de recursos – teve que intervir, apresentando-se como fiador⁶². O fato repetia-se em outros locais da Colônia⁶³: a profissão tinha na época um campo de trabalho relativamente amplo, mas de baixa remuneração.

Márcia Bonnet⁶⁴ nos informa que, estatisticamente, o número desses profissionais no Rio de Janeiro dobrou na segunda metade do século XVIII. Este aspecto, a nosso ver, estava intimamente relacionado com o surto imobiliário e demográfico da época: o crescimento da cidade promovia um vasto campo de obras, tanto civis quanto religiosas; novas igrejas surgiam e as já existentes recolhiam mais esmolos, o que facilitava a execução de novas obras. As encomendas civis – oficiais ou particulares – proliferavam, sobretudo no último quarto do século XVIII. Cumpre observarmos que, ainda que a

⁶⁰*Id.*, p. 507.

⁶¹BONNET, Márcia Cristina Leão. **Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista**. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH-IFCS-UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

⁶²Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro – Casamento de Livres, freguesia de São José – livro n. 2 (1781-1803) – Ignacio Ferreira Pinto.

⁶³FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. **Oficiais mecânicos na cidade de Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador – Departamento de Cultura – Museu da Cidade, 1974, p. 16.

⁶⁴BONNET, Márcia Cristina Leão. *Op. cit.*, p. 37. O estudo baseia-se no trabalho de Judith Martins, **Artistas e artífices dos séculos XVII, XVIII e XIX no Rio de Janeiro**. Inédito, atualmente no prelo.

madeira fosse um material básico, e que efetivamente ocorresse oferta de obras, havia na época uma constante migração interna desses artistas, tal como os artífices do reino (estes aventuravam-se também além-mar). O que não podemos definir com clareza era se tal fato se dava em virtude da busca de serviços em outras localidades, se eles eram chamados a executar trabalhos sob encomenda, ou se ambas as hipóteses são verdadeiras. Ao que parece, Mestre Valentim, depois que aqui chegou, vindo de Minas, onde nascera, não se ausentou do Rio⁶⁵, mas executou encomendas para Niterói e em fazendas de Correias⁶⁶. Ignácio Ferreira Pinto atuou no Serro do Frio e na Fazenda do Pau Grande, localizada na região de Paty do Alferes, conforme veremos.

Outro aspecto que caracterizou a arte na Colônia foi a intervenção direta e maciça do elemento mulato, sobretudo na segunda metade do século XVIII. No início dos setecentos, a mão-de-obra portuguesa afluía ao Rio de Janeiro e aqui juntava-se ao nativo nas oficinas. Mais tarde, a grande maioria de entalhadores passou a ser efetivamente de mulatos. Como já foi visto, o trabalho dos artistas mecânicos não era valorizado, sendo considerado de natureza inferior. Além disso, a mestiçagem daqueles homens não lhes conferia um lugar definido no contexto da sociedade – não eram brancos nem pretos; não eram escravos, mas não podiam ocupar cargos públicos ou pertencer a determinados grupos, em razão da "infâmia da raça". Nesse contexto, as atividades mecânicas representavam o meio alternativo de exercer um trabalho, ganhando a subsistência de forma digna. Fora dessa forma de

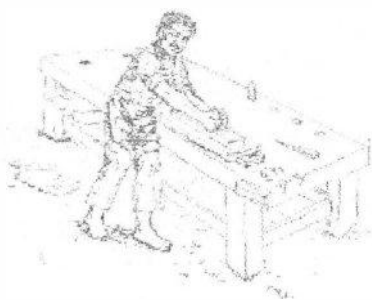


Fig. 1 – Marcenciro mulato.
Desenho da autora.

⁶⁵ O historiador Nireu Oliveira Cavalcanti defende a tese de que Valentim teve formação nacional.

⁶⁶ SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Mestre Valentim e a Serra dos Correyas**. Petrópolis: trabalho inédito em vias de publicação, *apud* CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 507.

atuação, não havia chances de inserção satisfatória destes indivíduos na classe produtiva da sociedade. Tanto Ignacio Ferreira Pinto (conforme veremos adiante), como Valentim da Fonseca e Silva⁶⁷ eram mulatos.

A aprendizagem do ofício seguia o modelo português - dava-se nas oficinas, obedecendo à hierarquia de aprendiz, oficial e mestre. Já nos é possível deduzir que esses artistas tinham um alto nível de formação profissional, caracterizando a excelente qualidade de fatura da talha na própria Colônia. Ignacio Ferreira Pinto afirma jamais ter saído do Rio de Janeiro para outro lugar que não fosse o Serro do Frio, onde passou alguns anos⁶⁸. Quanto à formação de Mestre Valentim, nunca se pôde comprovar a afirmação de Araújo Porto Alegre⁶⁹ segundo a qual ele estudou na Metrópole, levado pelo pai; contudo, as afirmativas feitas pelo autor baseiam-se em depoimento de Simeão José de Nazaré, discípulo do artista. A julgar pela obra de Valentim, não chegaríamos a duvidar desta possibilidade, uma vez que é possível detectar-se um nível de erudição em seus trabalhos⁷⁰ – sobretudo nas esculturas de figura humana – pouco provável de se atingir por meios autodidatas, e não houve anteriormente no Rio uma "escola" que pudesse lhe passar tais conhecimentos. As possibilidades que aventamos não se aproximam: os artistas da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência⁷¹ já não se encontravam no Rio em 1765-66, quando chegou ao Rio de Janeiro⁷², e é improvável sua aproximação

⁶⁷PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconografia Brasileira. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, T. XIX, p. 370, 1856.

⁶⁸Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Casamento de Livres, Freguesia de São José. Livro n. 2 (1781-1803) – Ignacio Ferreira Pinto.

⁶⁹PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Valentim da Fonseca e Silva. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo XIX, n. 23, 1856.

⁷⁰Os livros detectados no inventário de Valentim não chegam a configurar uma prova de sua formação artística fora do Brasil: o professor Nireu nos mostra que estes já se encontravam à venda nos livreiros da época, no Rio de Janeiro. (CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 240 – Títulos e quantidades de obras que aparecem mais de uma vez na relação da Livraria do Teixeira...)

⁷¹Manuel de Brito trabalhou na Ordem Terceira de São Francisco da Penitência entre 1723 e 1739; e Francisco Xavier de Brito, designado como escultor, trabalhou nessa igreja entre 1735 e 1739, mudando-se para Minas, onde o encontramos desde 1741 até morrer, em 1751. (BARATA, Mário. **Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Agir, 1975, p. 21-25.)

⁷²Dados extraídos do inventário *post mortem*: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, maço 464, n. 8870. Valentim da Fonseca e Silva. *Apud* CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 503.

com o Aleijadinho em terras mineiras⁷³. Apesar da peculiar dúvida que paira sobre a formação de Valentim, e de as igrejas brasileiras não ostentarem o luxo das igrejas portuguesas, a talha religiosa brasileira caracteriza um domínio e uma excelência de fatura, por parte dos artistas locais, que nos levam a concluir que a formação nacional não era incipiente, capacitando muito bem os profissionais, como Mestre Inacio.

As referências da classe vinham de Portugal⁷⁴; entretanto, no que diz respeito à organização em irmandades e confrarias, os entalhadores e pintores não tinham sequer bandeira definida. A Irmandade de São José⁷⁵, que agregava a categoria de pedreiros e carpinteiros – "cabeças" dos ofícios – e os ofícios anexos (entalhadores, marceneiros, azulejadores, ladrilhadores, torneiros e violeiros e, por extensão, pintores) não aceitava entre seus membros, como consta de seus livros de compromisso, a presença de mulatos, mouros e judeus. Aos entalhadores desta terra – nativos mulatos –, restava agregarem-se a outras irmandades, como a do Rosário (irmandade de congregava negros e pardos) e a de Nossa Senhora Mãe dos Homens, de pardos – onde, aliás, Mestre Inacio executou a talha do altar-mor.

A questão da flexibilidade de ação destes homens é um ponto em que Metrópole e Colônia eram idênticas: assim como em relação aos artistas portugueses, também no Brasil não havia rigidez no desempenho das funções⁷⁶. Um mesmo artífice era encontrado ora desempenhando um ofício, ora outro. Mestre Ignácio, por exemplo, teve comprovadamente sua atividade ligada a diversas funções: entalhador (nas obras de igrejas, confeccionando trabalhos de talha), arquiteto (na execução de risco para a Fazenda do Pau

⁷³Valentim era natural do Serro do Frio, onde nasceu aproximadamente em 1750. Em 1760, o Aleijadinho estava em Caeté, e em 1766 executava o risco da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto. (BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1963, p. 329-330.)

⁷⁴Isto fica claro no já famoso litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. Ainda que se trate de um litígio entre entalhadores portugueses, os argumentos sempre se reportam a Portugal. Mesmo que nossos artistas jamais tivessem saído do Brasil, a condição de colônia, dentro da forte autoridade administrativa exercida pela regência absolutista, leva-nos a crer que submetia o nativo a um constante espelhamento na Metrópole. (SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 6, p. 295-317, 1942.)

⁷⁵BONNET, Márcia Cristina Leão. *Op. cit.*, p. 74-81: "O caso da Irmandade São José".

⁷⁶Novamente citamos o litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro como exemplo ilustrativo do que discutimos, ou seja, o enfoque sobre o aspecto da fluidez da função de marceneiro, que executa também obras de talha. SANTOS, Noronha. *Op. cit.*

Grande e para o Arsenal de Marinha), carpinteiro (como armador do madeirame do *prospecto do fogo* na festa comemorativa do nascimento de D. Antônio, primeiro filho homem de D. João e D. Carlota Joaquina, em 1795). Mestre Valentim desmembrou suas atividades como entalhador, imaginário, marceneiro e arquiteto (aqui entendido como conceptor de risco, uma vez que na época não se adotava a definição de arquiteto para tal fim).

Alguns aspectos podem ainda ser mencionados sobre o ofício de entalhador no Rio de Janeiro: a atividade era eminentemente masculina e nela os profissionais trabalhavam até a morte. O arruamento, hábito (estabelecido em Portugal) de instalarem-se os profissionais de um mesmo ofício na mesma rua, a fim de facilitar a fiscalização, não era seguido à risca; mas é certo que eles se concentravam numa mesma região, predominantemente nas freguesias de Candelária, Sacramento e São José⁷⁷. No documento *Litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro*, de 1761, constatamos, por exemplo, que quatro dos depoentes eram moradores da travessa da Alfândega. A certidão de óbito, de Inácio Ferreira Pinto nos esclarece que o mestre-entalhador era morador da rua da Alfândega⁷⁸, freguesia do Sacramento; sabemos também que a casa de Mestre Valentim localizava-se na Rua do Sabão, 39⁷⁹ –, que pertencia à freguesia da Candelária. Apesar de serem freguesias diferentes, na realidade as localidades eram bastante próximas.

Marcia Bonnet⁸⁰ levanta a possibilidade de ter havido, entre conterrâneos que exerciam atividades afins, uma rede de amizade e proteção mútua. Esta constatação é bastante provável e comprovada em diversos documentos, como os que a autora expõe (processos de casamento); mas não se trata de algo rígido, que não permeasse intercâmbio entre reinóis e colonos. O processo de casamento de Inácio Ferreira Pinto⁸¹ apresenta como testemunhas dois portugueses e um brasileiro, e o próprio Inácio casava-se então com a filha de um português – João Coelho Marinho, mestre-pedreiro.

⁷⁷BONNET, Márcia Cristina Leão. *Op. cit.*, p. 46.

⁷⁸Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro – Livro de Óbitos da Freguesia do Santíssimo Sacramento – 1824/1828, p. 162 – Inacio Ferreira Pinto.

⁷⁹CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *A cidade do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)*. *Op. cit.*, p. 507.

⁸⁰BONNET, Márcia Cristina Leão. *Op. cit.*, p. 22.

⁸¹Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro – Casamento de Livres, Freguesia de São José. Livro n. 2 (1781-1803) – Ignacio Ferreira Pinto.

A grande provedora de oferta de trabalho era a Igreja, fossem Ordens Primeiras, Terceiras ou Irmandades. Eventualmente ocorriam construções de capelas em propriedades particulares, mas a "fagulha" que permeia a representatividade artística da época encontra-se nos monumentos religiosos da cidade. A empreitada era arrematada em concorrência pública⁸², ganhando a proposta mais modesta. Contudo, temos razões para acreditar que as Ordens Terceiras mais ricas -- como o Carmo e a de São Francisco da Penitência -- escolhiam seus próprios artistas: a de São Francisco da Penitência mandou vir de Portugal dois grandes artistas da época, e a do Carmo iniciou sua obra com Luiz da Fonseca Rosa (entalhador português, que exerceu durante muitos anos o ofício em Lisboa⁸³), em 1768, e, em 1772, já figurava ao lado de seu nome nas obras da igreja o de Valentim, que mais tarde faria intervenções na obra daquele mestre⁸⁴ substituindo as colunas retas por torsas, executando o trono, o dossel e uma maquinaeta.

Os contratos, muitas vezes lavrados em cartório, entre artistas e encomendantes, preservavam sobretudo os direitos do contratante, cobrindo-o de garantias. Estabeleciam o pagamento da obra por empreitada -- geralmente parcelada -- ou jornal (diária); o fiador garantia a execução do serviço, em caso de impedimento ou morte, e o ressarcimento de prejuízos eventuais. Contudo, nem sempre os encomendantes eram pontuais em relação ao pagamento dos artistas⁸⁵.

1.4.2 TÉCNICOS -- A MADEIRA, OS MATERIAIS E OS INSTRUMENTOS

O primeiro estágio da obra de talha correspondia ao risco. Tratava-se de esquema geometricamente organizado, fruto de projeto arquitetônico antecipado. Ocasionalmente, desenhava-se sobre a parede do edifício, para maior facilidade do trabalho -- ainda hoje existe um exemplar destes riscos no consistório da Igreja do Carmo de Ouro Preto. Nem sempre os autores do risco eram os executores da obra; às vezes, o entalhador recebia das mãos do encomendante a traça ou risco: tal fato ocorreu, por exemplo, na Irmandade de

⁸²BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 49.

⁸³SANTOS, Noronha. *Op. cit.*, p. 310.

⁸⁴CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 1999, p. 58.

⁸⁵BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 51.

Nossa Senhora Mãe dos Homens, quando a Mesa. ao ajustar com Mestre Ignacio o serviço de execução do retábulo da igreja e demais ornatos de madeira da capela-mor, lhe entregou a "risca"⁸⁶.

Infelizmente, não temos ainda um trabalho específico sobre as madeiras adotadas na confecção de retábulos e trabalhos de talha. Tentaremos aqui reunir algumas informações que nos permitam traçar um perfil mais aproximado do uso desse material, baseados em bibliografia básica do assunto e em informações recolhidas. Nosso campo de estudo privilegia o Rio de Janeiro, local onde atuou o artista que focalizamos, e as espécies nativas, desconsiderando as exóticas, que são as trazidas de outros países. Algumas das espécies citadas têm vários nomes populares; escolhemos o que nos pareceu mais corriqueiro.

O Brasil apresenta a flora arbórea mais diversificada do mundo; pela diversidade e pela abundância de madeiras de boa qualidade, vários foram os tipos de madeira adotados nos trabalhos de talha, carpintaria e marcenaria, variando conforme a região. Os jesuítas foram os precursores do uso das madeiras brasileiras nos espaços religiosos; práticos e empreendedores, tão logo chegaram, empenharam-se no trabalho de evangelização e na construção de capelas (além de seus engenhos). Para tanto, pediam com insistência a Portugal "*mestres evangelizadores e irmãos hábeis nas artes e ofícios*"⁸⁷. As excelentes madeiras aqui encontradas eram também exportadas para Portugal pelos jesuítas: em 1579, a igreja da ordem, em Évora, já tinha três portas feitas com madeira do Brasil⁸⁸. Em 1614, o padre Fernão Cardim fundava no Rio de Janeiro a confraria dos oficiais mecânicos para cultura da piedade dos irmãos trabalhadores⁸⁹.

Os exemplares de retábulos mais antigos do Rio de Janeiro⁹⁰, datados ainda do século XVI, encontram-se hoje na Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso

⁸⁶Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens – Rio de Janeiro – Caixa 523, Pasta 2001.

⁸⁷ LEITE, Serafim (E. I.). *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil – 1549-1760*. Lisboa, Rio de Janeiro: 1953, p. 20.

⁸⁸ FONSECA, Francisco. *Évora gloriosa*. Roma: 1728, p. 249, *apud* SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*, p. 16.

⁸⁹ LEITE, Serafim (E. I.). *Op. cit.*, p. 35.

⁹⁰FERNANDES, Cybele Vidal. Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso. In *Igrejas do centro histórico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1998.

e pertenceram à antiga Igreja de Santo Inácio, que se localizava no alto do Morro do Castelo, arrasado em 1922. Foram feitos com madeira brasileira – **freijó ou louro amarelo** (*Cordia Trichotoma*), cuja incidência ocorre nas florestas pluviais atlânticas, do Ceará ao Rio Grande do Sul. É conhecida vulgarmente como frei-jorge⁹¹, e não deixa de ser curioso associar esse nome àqueles que foram os precursores do seu uso na talha: os jesuítas. Definida como "*moderadamente pesada, dura, fácil de trabalhar, podendo ser envergada, de boa durabilidade em ambientes secos, porém sensível ao apodrecimento quando exposta à umidade*", é amplamente empregada na "*confeção de mobiliário de luxo, revestimentos decorativos, lambris, persianas, lâminas para revestimentos de móveis, tonéis, pequenas embarcações, caixilhos, etc.*"⁹².

Outro trabalho em talha no Rio de Janeiro do qual conhecemos a identidade da madeira é o retábulo e forro do altar-mor e capela-mor da Igreja de São Francisco da Penitência⁹³: trata-se de **cedro** (*Cedrela Sp*), definido no relatório de restauro como

"madeira leve, com cerne variando do bege rosado-escuro ao castanho claro rosado, até o castanho-avermelhado; superfície lustrosa, com reflexos dourados; cheiro característico, agradável e bem pronunciado; textura grosseira, grã direita ou ligeiramente ondulada. É considerada de resistência moderada ao apodrecimento e à ação dos insetos xilófagos. Muito utilizada nos tempos antigos como base para entalhes e suportes para pinturas, por ser leve e macia".

Sua área de ocorrência abrange do Rio Grande do Sul até Minas Gerais, em florestas semidecídua (planta que perde parcialmente as folhas durante um período do ano, porém nunca fica totalmente desfolhada) e pluvial atlântica, existindo, em menor intensidade, em todo o país. Notavelmente durável em ambientes secos, presta-se para compensados, obras de talha e esculturas,

⁹¹ LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras**. São Paulo: Plantarum, 1992.

⁹² *Ibid.*

⁹³ **Igreja de São Francisco da Penitência**. Restaurações e Inventários de Obra de Arte Ltda. Relatório de restauração de elementos integrados da capela-mor. Rio de Janeiro, 1993/94.

marcenaria, caixas, lápis, instrumentos musicais e construção civil, naval e aeronáutica⁹⁴.

O **mandioqueiro** (*Didymopanax Morototoni*), encontrado desde a região amazônica até o Rio Grande do Sul, em várias formações florestais, serve muito bem às obras de talha, escultura e marcenaria⁹⁵. Tem como inconveniente a sua baixa durabilidade. Outro tipo de madeira é o conhecido como **pau-de-tamanco** (*Pera Glabrata*), encontrado desde a região de Minas Gerais e Rio de Janeiro até Santa Catarina, adequado à talha por ser mole, leve, fácil de furar e cortar e difícil de fender⁹⁶. Este exemplar também nos aparece descrito como de baixa durabilidade quando exposta. A **cerejeira** é adequada aos trabalhos artísticos, mas o Rio de Janeiro não é o seu *habitat* natural. Podemos citar também o **jacarandá** (*Jacarandá Puberla*), encontrado do Rio de Janeiro ao Rio Grande do Sul⁹⁷, excelente para mobiliário de luxo e instrumentos musicais, como o piano, e ainda várias espécies que se prestam à utilização em mobiliário de luxo, revestimentos internos, trabalhos em torno, obras de marcenaria, molduras e laminados decorativos: peroba (de vários tipos, como a amarela e a peroba-de-campos), angico, vinhático, pau-pereira, pau-marfim, pau branco e outros.

As qualidades que definem a madeira que se presta ao entalhe são: o peso – leve ou moderadamente pesada –; maciez e facilidade ao corte e ao furo; resistência a rachaduras; e durabilidade. O cedro, dentre os tipos analisados, é o que preenche estes quesitos de forma exemplar. Deixamos de citar aqui uma imensa variedade de espécies cujo uso amolda-se eficazmente a usos de carpintaria, marcenaria e obras de sustentação na construção civil.

Segundo nos informou o Sr. José dos Santos Silva⁹⁸, mestre-carpinteiro residente em Serro do Frio, ao se colher a madeira, deve-se levar em conta o local de origem, privilegiando-se os terrenos áridos, cerrados, onde a terra é mais seca; é indicado que a árvore esteja isolada de outras. A época é outro fator relevante: a preferência recai sobre os meses de estiagem, em que o tempo é seco – no Brasil, os meses sem "r": maio, junho, julho e agosto,

⁹⁴LORENZI, Harri. *Op. cit.*, p. 241.

⁹⁵*Ibid.*

⁹⁶*Id.*, p. 109.

⁹⁷*Id.*, p. 41.

⁹⁸Comunicação pessoal. Serro do Frio (MG): 26/7/2000.

colhendo-se de preferência a madeira na lua minguante. Importa conferir se ela está bastante madura, pois estando "verde" não se presta ao trabalho. Todos esses cuidados visam sobretudo a secura do material, para evitar rachaduras. A fim de se livrá-la de toda e qualquer umidade, retira-se a casca, ou casqueira, deixando-se apenas o cerne; antes do uso, é aconselhável "tabicar" a madeira: dispô-la em plainas, sobre ripas, em local coberto, seco e arejado, durante um bom tempo, cuidado que previne o empenamento ou a redução de tamanho após o uso. Acreditamos que esses métodos, de domínio popular, fundamentados na experiência empírica, na tradição e no bom-senso, atravessam os tempos, muitas vezes sem sofrer modificações durante séculos. Aliás, encontramos o Sr. José dos Santos atuando em obra de recuperação da "Casa dos Carneiro", promovida pelo IPHAN, junto ao madeirame colocado pelos carpinteiros do século XVIII, e praticando hábitos que remontam ao passado: ao mencionar o nome de Nossa Senhora da Conceição, dando-lhe graças por poder trabalhar, o Sr. José levanta levemente o capacete, em reverência. Quanto ao que chamou de "tabicar" a madeira, fomos encontrar exatamente o mesmo procedimento em bibliografia do século XVIII⁹⁹, na qual nos baseamos para extrair a ilustração¹⁰⁰, uma vez que não é permitido reproduzi-la.

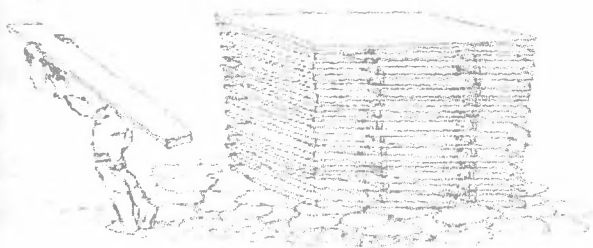


Fig. 2 – "Tabicando" a madeira.
Desenho da autora.

Podemos comparar os procedimentos do Sr. José dos Santos aos levantados por uma historiadora da arte portuguesa, Natália Ferreira Alves¹⁰¹. Conta-nos ela que, em Portugal, os tipos mais utilizados para talha foram buxo, cipreste, faia, cerejeira, loureiro e cedro, algumas destas madeiras importadas de outras regiões. Os fatores que definem a durabilidade da obra são o peso e a textura:

⁹⁹ROUBO, André Jacob. *L'Art du Menuisier*. s. l.: M. Roubo le Fils, Compagnon Menuisier, 1797. pl. 4 - "Maniere d'empiler et de débiter les bois".

¹⁰⁰Permitimo-nos a "licença poética" de substituir o personagem – um trabalhador francês – por um mulato.

¹⁰¹*Op. cit.*, p. 178-182.

deve ser medianamente pesada e apresentar superfície regular (grão fino e uniforme), sem nós ou podridões, ou quaisquer outros defeitos. Deve estar bem limpa e seca, ao ser usada. Além disto, o artista deve cuidar que não esteja verde. Cita ela o Padre Inácio da Piedade Vasconcelos:

"A madeira que ainda estiver verde não convém (em quanto assim estiver) que se obrem dellas figuras, por que tem o perigo de se abrir em rachas, quando for secando, e depois de desbastada quando se for entalhando, ao tempo de secar vay abrindo". 102

A secagem da madeira é, pois, um ponto importantíssimo. No caso do carvalho, recomendava-se que se esfolasse a madeira antes do corte e só depois de permanecer assim de pé durante seis meses é que se procedia ao derrube. Não se observando este processo, esfolava-se a madeira após o derrube, e a deixava secando, protegida do sol e do vento, por longo tempo. Os entalhadores, imaginários e escultores deveriam primeiro "expurgar do alburno" (remover a casca), e "retirar-lhes o coração" (cerne da madeira). Em seguida, cortá-las conforme o uso a que se destinavam: pranchas, ou blocos - para figuras de vulto inteiro - respeitando-se sempre a mesma qualidade, ou usando-se madeiras similares, e da mesma espessura.

Nos documentos relativos à Fazenda do Pau Grande¹⁰³ que localizamos no interior do Rio de Janeiro, pudemos encontrar, entre as anotações do livro de despesas, uma relativa ao pagamento de três negros serradores, em 32 dias de serviço com o Mestre Ignacio Ferreira Pinto. Isto nos leva a supor que a escolha do material era acompanhada pelo Mestre, mato a dentro, selecionando cuidadosamente a madeira que iria utilizar. Ainda no mesmo documento, consta o acerto de *"538 dias que venceu o candieiro Ambrosio de andar com o mesmo"*: segundo o *Diccionario da Lingua Portuguesa*¹⁰⁴, essa função destinava-se à execução de velas, do que se depreende o hábito de se

¹⁰²VASCONCELOS, Inácio da Piedade (Padre). *Artefactos simmetriacos e seometricos advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das artes esculturais, architectonica, e da pintura*. Lisboa, 1733, *apud* ALVES, Natália Ferreira. *Op. cit.*

¹⁰³"Prestação de Contas de Luiz Gomes Ribeiro, de sua administração de sociedade com sua sogra no Pau Grande, desde 1797 a 31 de dezembro de 1810". Cópia do início do século XX, por Antonio Velho Ribeiro de Avellar, 5 cadernos, Arquivo Roberto Menezes de Moraes. Caderno III.

¹⁰⁴MORAIS-SILVA, Antonio de. *Diccionario da lingua portuguesa*. Recompilado. Lisboa: Typographia Lacerdina, Tomo I, 1813: "Candieiro – s. m.: o que faz candeias, ou velas de cebo."

destacar um profissional para encarregar-se da iluminação durante as obras. No caso em questão, o fazendeiro arcou com o custo da mão-de-obra desses trabalhadores; mas o carro e os bois foram providenciados pelo Mestre, pois, no levantamento das demais despesas relativas a Mestre Inacio, pudemos observar que ele comprou do fazendeiro dois bois¹⁰⁵. Após o derrube da árvore, a estes serradores certamente cabia a incumbência de serrar as toras: dispunham-na sobre dois tripés bastante elevados, de altura suficiente para que um homem pudesse ficar em pé sob os mesmos. Dois homens executavam então o corte, fazendo uso de um serrote longo e resistente conhecido como "traçador".

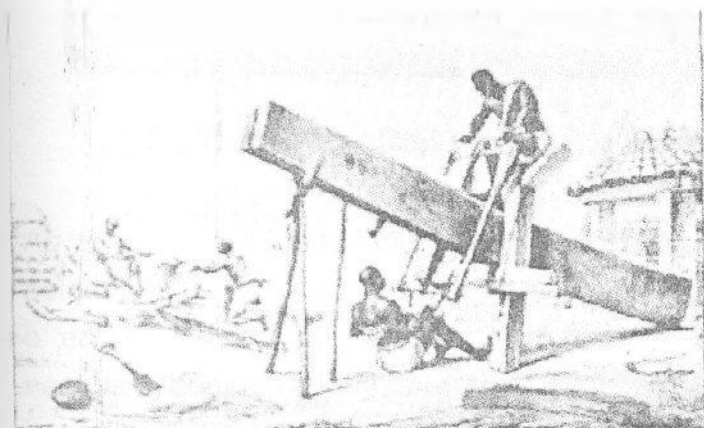


Fig. 3 – Negros serradores. Debret, Viagem pitoresca, prancha 18, p. 19.

O trabalho da talha sobre a madeira iniciava-se então com os instrumentos adequados: barrilete¹⁰⁶, cinzéis, goivas e formões de diversos tamanhos, desbastando-a pouco a pouco. Ao se atuar sobre a peça, era importante observar-se sempre o sentido da fibra da madeira. Caso fosse uma imagem de vulto, ou um trabalho em escultura, colocava-se a tora amarrada a um banco

¹⁰⁵ "GADO – 1vacca vendida a Ignacio Ferreira Pinto.....	6,000
1boi vendido a Ignacio Ferreira Pinto	12,000
1 boi vendido a Ignacio Ferreira Pinto.....	12,800
2 novilhas vendidas a Ignacio Ferreira Pinto.....	16,000

Pelas despesas que fez na fazenda, Mestre Inacio encarregou-se de alimentar sua equipe. No entanto, nos parece pouco provável que tenha comprado dois bois por um valor tão alto para alimentar os homens – já que o valor das novilhas e da vaca foi mais barato, e estas ainda forneceriam leite; se fosse para "cruzar" com as vacas e fazer uma pequena criação no período que passou na fazenda, um só boi seria suficiente. Assim, defendemos a hipótese de ter adquirido dois bois fortes – pois o preço foi alto em relação às fêmeas, quando se sabe que as vacas são mais valorizadas do que os bois – para o transporte de seus trabalhos ou para puxar as madeiras do mato, através de correntes." Prestação de Contas. Op. cit., s. p.

¹⁰⁶ "Barrilete – utensílio de ferro, na forma de um sete, com que os entalhadores, escultores e marceneiros prendem ao banco a madeira que se quer lavar." (TEIXEIRA, Miriam Prado. Glossário poliglota da talha e imaginária do Brasil colonial. *Revista do IFAC*. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p. 99-103, dez. 1995.)

giratório. O inventário de Mestre Valentim¹⁰⁷ nos dá mostra do escasso material utilizado pelo artista para produzir as tantas obras forjadas em sua oficina: 2 bancos de ofício de marceneiro velhos, vários ferros de entalhador, já gastos, e 2 barriletes.



Fig. 4 – Marceneiro dirigindo-se para uma construção. Debret, *Viagem pitoresca*, prancha 34, p. 274.

Ao longo deste trabalho, pudemos constatar que as ferramentas utilizadas pelos artistas iam além dos formões e goivas; se estes eram necessários para o entalhe, devemos ~~estar~~ ter em conta que os profissionais se viam na necessidade de desempenhar trabalhos de marceneiro para atender às encomendas, que incluíam trabalhos como portas, colunas, mesas, entablamentos, tronos e outros. Atentemos para o fato que **o aspecto estrutural da talha era trabalho de marceneiro; o ornamental, de entalhador**. Assim, seu instrumental incluía réguas, serrotes, martelos, plainas, tripés, traçador, colas, etc., além de mesa de estrutura sólida, capaz de suportar um serviço pesado sobre a superfície, e, se possível, contendo compartimentos de organização do material.

A mão-de-obra não era somente do artista, visto isoladamente. A ele cabiam a concepção mental (quando autor do risco), a direção dos trabalhos e o serviço mais especializado da talha. A obra em madeira mobilizava uma equipe, que, além dos oficiais e aprendizes, incluía a mão-de-obra grosseira de serradores e transportadores, orquestrada pela figura do Mestre, que neste título resumia a excelência técnica, o domínio de fatura e o caráter de empreiteiro, “administrador de empresa” e cuja responsabilidade se estendia a aspectos técnicos e administrativos: escolher o material, providenciar transporte,

¹⁰⁷BONNET, Márcia Cristina Leão. *Op. cit.*, p. 185.

angariar mão-de-obra, alimentar e instalar a equipe, pagar aos oficiais e cumprir prazos.

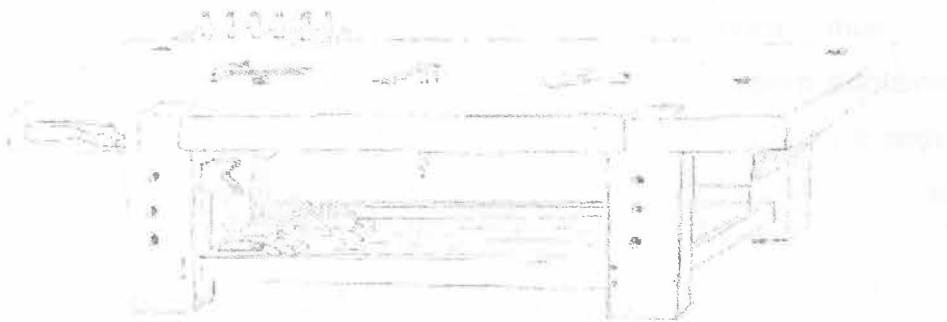


Fig. 5 – Mesa de marceneiro. Desenho da autora.

Superada a etapa da execução do trabalho diretamente sobre a madeira, cabia ao ensamblador dispor sobre a superfície do edifício as partes executadas; era como a montagem de um quebra-cabeça, que deveria seguir o risco, ou as orientações do Mestre. Uma vez tudo disposto e arranjado no espaço, seguia-se o douramento. Era uma atividade que começava pelo mestre-bate-folhas, encarregado do preparo do ouro a ser utilizado, transformando-o em folhas finíssimas para serem aplicadas sobre a talha. Era o profissional que recebia a maior remuneração da obra, pelo alto custo do material com que trabalhava. No Brasil, embora fôssemos os produtores, este material vinha de Portugal, depois de pagas as devidas taxas.

Procedia-se ao preparo da madeira para receber o revestimento do ouro: primeiro, aparelhava-se a superfície duas vezes com cola feita à base de pele de animais (peixe, porco ou coelho), tapando-se eventuais fendas ou irregularidades e inserindo-se espigas de lona ou grampos de metal quando necessário. A seguir, passavam-se várias camadas de gesso: no mínimo três demãos deveriam ser aplicadas. O passo seguinte era o “bolo armênio”: camadas de argila marrom avermelhada, no mínimo em quatro demãos, de modo a criar uma almofada ideal para receber as folhas de ouro. Estas eram aplicadas em camadas sobrepostas e, depois de colocadas, eram niveladas e polidas com brunidor, cuja ponta de pedra dura realçava o brilho e lustrava o ouro.

Em relação ao aspecto decorativo da talha, podemos observar que grande importância era dada ao acabamento pictórico da mesma. Segundo Natália Ferreira Alves, em Portugal¹⁰⁸ usava-se o estofado, que era a técnica de imitar tecidos finos – brocados, damascos e sedas de diversas cores – ou o esgrafito, que consistia em decorar panejamentos sobre fundo de ouro – muito utilizado em superfícies nobres ou em vestes de santos. Aqui também adotávamos a imitação de tecidos na decoração, sem utilizar esta terminologia e sem haver um profissional específico para a tarefa. Outro recurso decorativo utilizado nos altares portugueses era o “acharoadado” – designação lusa de uma imitação da laca oriental, então muito em voga e apreciada na Europa: pintura dourada sobre fundo brilhante de cor vermelha, verde, azul ou negra, sobretudo em mobiliário. Havia ainda a pintura de imitação de mármore, jaspe ou alabastro, para dar uma conotação de materiais nobres a superfícies que não tinham

→ trabalhos mais elaborados em talha. X X Nas imagens que decoravam o retábulo, fazia-se necessário encarnar: técnica específica de pintar corpos dos anjos e santos que povoavam o altar, aplicando-se base de chumbo branco e verniz fino.

Em função do longo tempo despendido até a total conclusão da obra de uma igreja, é comum encontrarmos num mesmo templo diferentes momentos estilísticos: ao se iniciar uma nova fase de acabamento decorativo no interior da igreja, já se vivia uma nova concepção estética. Apenas a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, do Rio de Janeiro, por ser muito rica, executou a obra em tempo recorde (de 1726 a 1772)¹⁰⁹, proporcionando ao monumento um raro exemplar de unidade estilística no Brasil.

¹⁰⁸ No Brasil, o procedimento de se decorar superfícies com imitação de tecidos finos não era adotado sob a mesma denominação, nada constando nos documentos usando esta terminologia. Estofado e esgrafito eram termos usados apenas para a decoração de panejamento das imagens.

¹⁰⁹ BARATA, Mário. *Op. cit.*

2 ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTILÍSTICOS DA TALHA LUSO-BRASILEIRA

Para cumprirmos o objetivo desta dissertação – analisar o trabalho em talha de Mestre Inácio, cuja obra caracteriza, junto com a de Mestre Valentim, um momento peculiar da talha carioca de feição rococó –, é necessário retrocedermos às raízes desta arte em Portugal, que, na condição de Metrópole, mais diretamente interferia nas ocorrências artísticas da Colônia. A localização, a importância política e religiosa e a grande efervescência comercial da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII foram fatores determinantes para aqui aportarem, em primeira mão, as novidades européias, com alto nível de qualidade. Por outro lado, o contato mercantil com a Metrópole também favorecia outras cidades litorâneas, propiciando acesso às novidades trazidas por navios oriundos do reino. Daqui, irradiavam-se para o interior e para outras cidades brasileiras, onde permaneciam por períodos bem mais longos do que no Rio; este, pelo constante contato com o exterior, rapidamente descartava os estilos já absorvidos para adotar novas concepções estéticas. Neste particular, dentre os estilos transplantados para o Brasil, o rococó foi o que teve maior penetração no restante do território nacional, criando regionalismos também em Minas e Pernambuco. O Rio de Janeiro, por sua condição de sede do vice-reino, exercia papel proeminente no cenário da época. Neste sentido, as ocorrências artísticas fluminenses são de decisiva importância para a arte brasileira e têm sua gênese diretamente associada ao modelo português.

Cumpramos observar o desenvolvimento da talha em Portugal, de onde, a partir do final do século XVI, os modelos vinham para o Brasil com certo atraso e aqui incorporavam toques de originalidade, devidos à peculiaridade dos materiais, da mão-de-obra local, das ferramentas disponíveis e da multiplicidade das fontes de informação¹¹⁰. Pela inexistência de uma cultura autóctone anterior à chegada dos portugueses e de indústrias que atendessem aos aspectos construtivos, adotavam-se aqui as referências européias, amoldando-as à

¹¹⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A originalidade do barroco no Brasil. *Op. cit.*, p. 42-47.

realidade local. Desta forma, as igrejas coloniais brasileiras refletem, reconhecidamente, modelos da Metrópole, incorporando, porém, características regionais.

A seguir, propomos um quadro com as etapas cronológicas, **aproximadas**, das ocorrências estilísticas em Portugal e no Brasil:

PORTUGAL		BRASIL	
Maneirismo –	de 1560 a 1670	Maneirismo --	de 1590 a 1685
Nacional –	de 1675 a 1725	Nacional Português –	de 1690 a 1735
Joanino –	de 1715 a 1755	Joanino –	de 1720 a 1760
Rococó –	de 1745 a 1800	Rococó –	de 1750 a 1840
Pombalino –	de 1755 a 1780	Pombalino –	de 1760 a 1800

Baseamos nossos estudos na leitura de três autores que contemplaram a evolução morfológica da talha portuguesa: Reynaldo dos Santos, Germain Bazin e Robert Smith. Procuraremos fazer uma síntese da análise de evolução dos modelos estilísticos que cada um desenvolveu, cruzando suas opiniões e métodos. Apesar do brilhantismo de cada um desses estudiosos, tomaremos como modelo, para o estudo evolutivo da morfologia da talha, a metodologia de Robert Smith, que, sendo mais recente, nos pareceu mais objetiva e repleta de informações.

2.1 EVOLUÇÃO DA TALHA PORTUGUESA

A evolução da talha portuguesa, segundo Reynaldo dos Santos¹¹¹, percorreu três ciclos, cada um apresentando conotações peculiares. O ciclo inicial vai do primeiro quartel do século XVII ao início do século XVIII. De inspiração românica, a talha desse período tem o remate superior do retábulo constituído de arquivoltas, revestidas com a mesma temática decorativa das colunas

¹¹¹Op. cit.

torsas: folhas, flores e anjos. Os segmentos de curvas do coroamento do altar são ligados entre si por elementos radiantes. Esse momento da talha admitiu variedades, como o afastamento das colunas para a inserção de imagem (com ou sem baldaquino), ou tabela que se prolonga no remate entre as arquivoltas torsas. Reynaldo dos Santos atribuiu à influência românica na arquitetura portuguesa essa configuração de arquivoltas no remate superior do altar.

O segundo ciclo compreende o reinado de D. João V, período de evolução do retábulo: as colunas aparecem com o terço inferior canelado; as mísulas, antes decoradas com elementos como a folha de acanto, são sustentadas por atlantes, figuras esculpidas com bom modelado. A "cabeça" – parte superior do retábulo – ganha aspecto decorativo, com tímpanos interrompidos e profusão de elementos como volutas, anjos, concheados, fragmentos de arquitraves, cortinados e baldaquinos. A talha desse período é povoada com "figuras que voam".

O terceiro ciclo, considerado de transição, se estende de meados do século XVIII ao reinado de D. José. O rococó, que Reynaldo dos Santos designa como "franja do barroco", dá à cabeça do retábulo novas orquestrações: as mísulas voltam a ser elementos estruturantes, e assinala-se a presença das colunas estípites e da *rocaille*. Observa-se este estilo na talha do Porto, na obra do Mestre Francisco Pereira Campanhã, com grandioso remate que domina os pés direitos; a decoração é miúda, as formas apresentam-se com energia de modelado e colunas retas. A área de maior ocorrência é o norte de Portugal, que adotou o rococó com paixão; o sul, particularmente Évora, mantém o apego à tradição do mármore e ao estilo clássico.

Santos destaca o caso de Lisboa, cuja reconstrução, após os abalos sofridos com o terremoto de 1755, desenvolveu um espírito arquitetônico severo – o pombalino, com influência na talha. Esta adquire harmonia de proporções e linhas, que lhe conferem um perfil austero e digno. A nova geração de engenheiros arquitetos determina o novo estilo, sobressaindo como mentor Manuel da Maia, engenheiro-mor, pois foi ele quem entregou a Eugênio dos Santos plantas, documentos e a recomendação de reconstrução de Lisboa esmiuçada em detalhes.

Depreendem-se de suas análises os seguintes aspectos:

1 - Reynaldo dos Santos não se ateve aos primeiros momentos de ocorrência da talha portuguesa, período em que é levada a Portugal por mestres estrangeiros, nem à influência espanhola, nem à transição do clássico para o designado maneirismo, por ocasião da contra-reforma.

2 - Ele aborda a questão da originalidade da talha portuguesa, mas não chega a isolar, numa análise exclusiva, aquele momento peculiar, autônomo, da arte lusa, definindo-o apenas como influência do românico.

3 - Detecta o caráter exemplar do arco do triunfo como elemento estrutural da talha lusitana, aspecto que não se evidencia na talha monumental espanhola.

4 - Em sua interpretação, o terceiro ciclo – rococó – é visto como "franja do barroco", ou seja, o autor prefere não dar a esse estilo uma identidade própria.

5 - A classificação deste autor, na obra aqui citada, é bastante simplificada, sem ater-se a regionalismos ou variações dentro de determinados períodos.

Germain Bazin¹¹² desdobrou em doze tipos a classificação morfológica dos retábulos portugueses. Para não nos tornarmos repetitivos, faremos um esforço de resumo desta classificação, apenas para termos um panorama de sua análise, que, embora antecedendo o livro de Smith em 6 anos, baseou-se em estudos e publicações, da época, deste último especialista.

Tipo 1 - de 1498 a 1508 – Período da talha flamejante, importada de Flandres e da Alemanha para a Espanha, de onde passou para Portugal.

Tipo 2 - início do século XVI – Cercadura; o retábulo adquire conformação de moldura para a pintura do tema sacro. Constituição arquitetônica.

Tipo 3 - 1520 a 1550 – Plateresco – ornamentação de arabesco; inserção da escultura: a estrutura do retábulo compartimenta-se, mas perde unidade arquitetônica.

Tipo 4 - 1550 a 1670 – Maneirista – elementos ornamentais: atlantes, cartelas, festões, conchas, pencaas de frutas, panejamentos, volutas e contravolutas; preocupação com efeito de monumentalidade, conjugando, no *décor*, do arabesco ao clássico e usando todos os tipos de relevos.

¹¹²BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 255-280.

Tipo 5 - Clássico – Segundo Bazin, os tipos 4 e 5 são contemporâneos e contaminam-se. Amplia-se a parte central, subdividida em dois andares: em um andar situa-se o sacrário, e no outro um grande quadro. As compartimentações laterais destinam-se às estátuas. Ocorre imitação do mármore com realces de ouro. Variante (5 B): altar lateral, representado pelo arco pleno com óculo. Bazin observa que os exemplos mais notáveis, preocupados com a monumentalidade e a austeridade artística contra-reformista, são os exemplares dos jesuítas.

Os tipos 6 e 7 - Portal Românico – inauguram o espírito barroco, vencendo a estrutura clássica. Caracterizam-se pelo desejo de liberar o espaço central para o trono, pelo uso da forma fechada no coroamento, assentada sobre colunas torsas, revestimento dourado e pela adoção de vocabulário ornamental fitomorfo, com destaque para a folha de acanto. Estes exemplares destacam-se pela harmonia e unidade de conjunto.

Tipo 6 - Românico Parietal – aplicado à parede, em escala monumental. Arco muito largo, dividido em aduelas, formado no intradorso e extradorso por toros retorcidos cobertos de folhas de acanto e videiras, fazendo o prolongamento dos pés direitos em que se apóiam, formados por colunas retorcidas que enquadram o nicho com estátua.

Tipo 7 - Românico com molduras de arquivolta – solta-se da parede por meio de ressaltos das colunas salomônicas, umas sobre as outras, cavando a profundidade de um portal. As colunas (duas ou três) separam-se por pilastras. Presença de grandes aduelas no arco fazendo os raios da circunferência e brasão central no alto. Todo o *décor* é vegetal, formado por ramicelos, folhas de acanto e videira, inspirado na iconografia páleo-cristã. Bazin denota a concepção autóctone do tipo 6 por meio da progressão dos tipos 3 e 5. Quanto ao tipo 7, o autor fica indeciso sobre sua origem no românico parietal ou em protótipo românico.

Tipo 8 - Fim do século XVII – Barroco Frontal – O altar achata-se e o topo é constituído por entablamento sustentado por dois consolos; volutas ou ramicelos ligam este motivo ao arco em pedra da capela. O início do século XVIII assistiu à proliferação ornamental, que salta para arco-cruzeiro e paredes do templo formando uma floresta de acanto. A escultura é triunfante nesse momento, surgindo a presença de atlantes, cariátides e *putti* sobre colunas

salomônicas. Bazin se refere à loucura ornamental que desintegra as estruturas. Este tipo adota, ainda, cartelas com volutas, hipertrofias de elementos, frontões interrompidos e dosséis dissimulados.

Tipo 9 - Segundo quartel do século XVIII – D. João V com baldaquino – Surgem o baldaquino, volutas e arquitraves, encerrando a fase do coroamento de forma fechada. De influência italiana, então em vigor em Lisboa, o projeto de retábulo, no Porto, é atribuído a Claude Laprade (de acordo com Robert Smith) ou a Santos Pacheco (segundo Reynaldo dos Santos, com quem Bazin parece concordar). As colunas, dispostas em quincôncio, descolam o altar da parede e sustentam ângulos de frontão curvilíneos interrompidos, bem como dossel com lambrequins apoiado em consolos. A ornamentação volta a ser contida, enfatizando-se o aspecto estrutural e a estatuária angelical. As colunas torsas têm divisão no terço inferior. Nas paredes do santuário, a decoração é compartimentada com vocabulário que substitui o acanto por festões, guirlandas, arabescos, quartelões, volutas e cartelas, que, segundo Bazin, desconfiavam do fitomorfo e optam pelo abstrato.

Tipo 10 - Baldaquino com concheados – de 1745-1750 a 1775 – Bazin refere-se a esse momento como a última transformação do estilo barroco, que adota o concheado importado da França pelos ourives. A rocalha é a grande presença ornamental. Ele discorda de Robert Smith quando este estabelece a data de 1760 como fim do rococó; Bazin assinala que, se isso é verdade para Lisboa e Alentejo, no Porto e Minho é quando se inicia a maior aceitação do estilo¹¹³.

Tipo 11 - Tipo arquitetônico – entre 1760 e 1778 – O corpo central do altar projeta-se em saliência num plano curvo, imitando o baldaquino romano. Ao ser executado em madeira, resgata a pintura faiscada de imitação do mármore.

Tipo 12 - Fim do século XVIII. Baldaquino neoclássico.

Ao longo da análise morfológica dos retábulos portugueses, aqui sintetizadas basicamente nos tipos em que o autor classifica sua evolução, podemos constatar que Germain Bazin se preocupa, amiúde, em estabelecer comparação com a Espanha. Neste aspecto, reconhece que a forma românica

¹¹³Lembramos que Robert Smith só iria publicar seu livro *A talha em Portugal* em 1962, acrescentando estas regiões.

é absolutamente estranha aos espanhóis. Assinala um gosto português pela forma fechada, compacta, que se manifesta na estatuária, na arquitetura e na talha, e uma virtude inerente à arte portuguesa na busca pelo equilíbrio clássico¹¹⁴, ao passo que os espanhóis tenderam à adoção da forma aberta. O autor considera que a evolução morfológica dos retábulos, ao longo do século XVII, obedeceu a uma lenta adaptação às próprias funções e que, a partir do século XVIII, predominou o aspecto puramente ornamental; a primeira periodização poderia ser chamada clássica, e a segunda, barroca. Alude ao barroco como anarquia ornamental, seguida de um movimento de contenção assinalado pela organização estrutural na trajetória de evolução dos retábulos, que se fecham no retorno ao classicismo. Fica visível esta leitura feita por Bazin em relação à talha portuguesa, classificando-a em períodos de instinto ornamental anárquico, seguidos por momentos de controle disciplinar arquitetônico, numa luta entre a arquitetura, a escultura e a ornamentação. O período joanino não mereceu, aos olhos desse mestre, grande simpatia¹¹⁵, classificando-o como "jogo gratuito, verdadeira especulação formal" – opinião, aliás, que o aproxima de Reynaldo dos Santos, que criticou o gosto do monarca D. João V ao privilegiar artistas estrangeiros, desconectados das raízes lusas e do gosto e sensibilidade nacionais. Os estudos – incipientes, na época, em dados sobre datações e autorias da talha portuguesa – fazem com que Bazin não se prolongue nos aspectos relativos aos entalhadores, optando, como dissemos, por buscar aproximações de análise com a Espanha. Para Bazin, o rococó acontece como "*última transformação do estilo barroco*"¹¹⁶. Portanto, parece-nos que também esse autor vê o rococó subjacente ao barroco, numa reação arquitetônica à anarquia ornamental do estilo joanino e promovendo uma reconquista à unidade do conjunto.

Robert Smith, na obra *A talha em Portugal*¹¹⁷, avança seus estudos em relação aos de Reynaldo dos Santos e Germain Bazin. Por se tratar de um trabalho específico sobre a talha, posterior aos acima citados, podemos perceber que os dados sobre autorias e datação estão mais precisos, e os estudos, portanto, mais avançados. A classificação evolutiva é mais simples e profunda quanto à

¹¹⁴BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 278.

¹¹⁵"Os dispositivos assimétricos do rococó são bem mais convenientes do que a estéril simetria do ornamento de D. João V e esta unidade rítmica, pelos movimentos de contraposto por ele gerados". (*Id.*, p. 275.)

¹¹⁶*Id.*, p. 274.

¹¹⁷SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*

análise formal. O olhar criterioso e treinado capta não só o nacionalismo da talha portuguesa como as variações morfológicas que ocorrem nas versões regionais, que se acentuam no rococó, estilo que é visto com conotações próprias. São preciosos dados, que passaram a ser referências definitivas sobre o assunto. Não nos deteremos na referência de exemplos, procurando abordar preferencialmente os características morfológicas e os dados que nos pareceram relevantes para a categorização.

O primeiro período da classificação de Robert Smith é o **gótico**. Pouco acentuado pelos outros autores (Reynaldo Fonseca não o cita; Bazin não se detém, por considerá-lo fora do âmbito de seu estudo), este estilo é importante na medida em que assinala o início da talha em madeira em Portugal. Compreende o período de fins do século XV e início do XVI; ocorre em retábulos e cadeirais, embora poucos exemplares desse período tenham sobrevivido. De gosto flamengo, foi introduzido primeiramente na Espanha e depois em Portugal por mestres da Flandres e Alemanha, destacando-se Olivier De Gand, Arnao de Carvalho e João Utreque. Dois foram os tipos de retábulos góticos: um, composto de relevo e estátuas; o outro, de quadros pintados ao redor de nicho central.

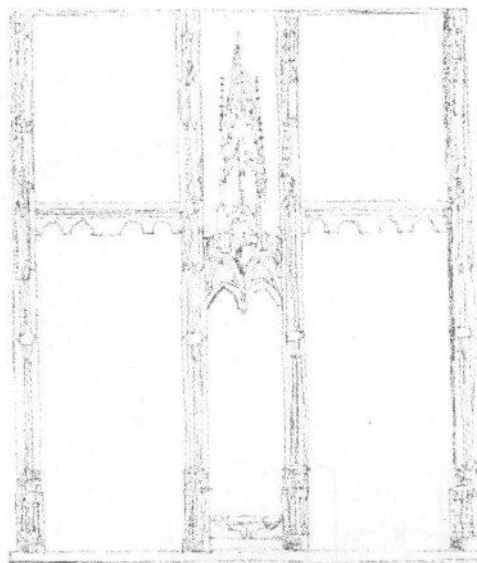


Fig. 6 – Retábulo – Igreja de Santa Maria do Castelo.

Fonte: SMITH, Robert, 1962, p. 22. Desenho da autora.

O período seguinte é denominado **fase clássica quinhentista** e atravessa todo o século XVI, compreendendo, ao longo de sua evolução, variações morfológicas detectadas por Smith, conforme citaremos. Como elementos decorativos predominantes, compareceram grutescos, medalhões, candelabros, dispostos em "arquitetura de romano", em que ainda ocorrem, além de retábulos, cadeirais. O primeiro modelo renascentista – **clássico** – constava de mera moldura enquadrando uma tábua pintada, em sistema de remate em arco ou de arquitrave; os retábulos eram pequenos, contando um só andar. Seguiu-se o retábulo em forma de edícula, em que um quadro retangular é encaixilhado por elementos arquitetônicos e encimado por frontão triangular. As estampas de Sebastiano Serlio serviram como fonte de

inspiração para a arte de construir e ornamentar em Portugal, a partir de 1550, e delas vem a composição de modelos dos retábulos **maneiristas**, de proporções alongadas, formas magras e superfícies planas. Os preceitos do maneirismo nasceram da obra de Miguel Ângelo, sugerindo efeitos de desequilíbrio intencional, contrastes inesperados e desproporções inquietantes; estes aspectos ocorrem nos retábulos do sul do país, nos quais surge a versão monumental da edícula, pilastras ou colunas alongadíssimas, três zonas de nichos e frontão aberto. No entanto, ainda nesse período, sob encomenda de D. Frei Amador Arrais, nasceram os trabalhos dos irmãos Gaspar e Domingos Coelho, na Catedral de Portalegre e no Colégio de Nossa senhora do Carmo, de Coimbra. Decisivos para o desenvolvimento posterior da arte dos retábulos portugueses¹¹⁸, apresentavam como inovação máxima a ocupação total do espaço, de forma organizada e serena. Conferiram ordem e simetria à concepção, criando compartimentos iguais, reservando um nicho central para a imagem da padroeira e fechando o perfil superior com arco. A escultura atua juntamente com a pintura nestes retábulos, aparecendo as imagens de corpo inteiro. Destacam-se eles pelo seu equilíbrio simétrico, em contraste com o desequilíbrio típico do maneirismo. Robert Smith observa que a talha renascentista desenvolve um estilo arquitetural, que muitas vezes estabelece relação com a fachada do edifício da igreja.

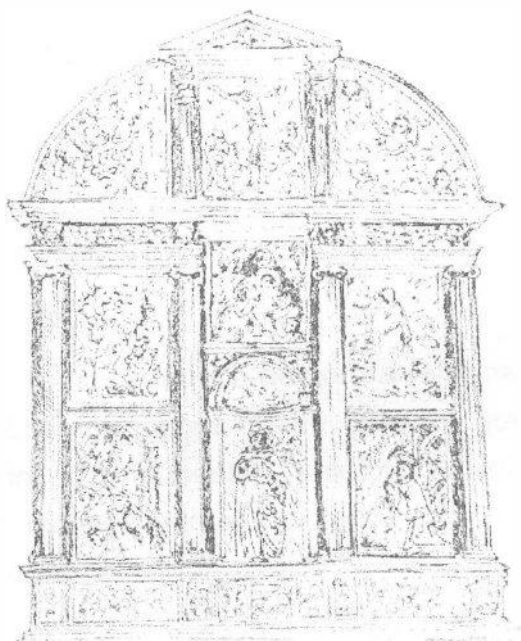


Fig. 7 – Retábulo lateral – Igreja Matriz –
Tancos.
Desenho da autora.

Período de instabilidade política e pobreza, a fase **seiscentista** prolonga-se até o final do século XVII e é ainda maneirista, prolongando com poucas inovações a fase anterior. Manteve-se atrelada ao passado, apresentando

¹¹⁸Segundo Smith, a talha dos irmãos Coelho "*representava perfeitamente o temperamento da nação, que sempre preferira o perfil fechado, as formas tranqüilas*". Cabe assinalar que, naquele momento de domínio filipino, a identidade nacional corria sério risco. No entanto, o gosto pela escultura e pela multiplicidade de elementos da composição era espanhol. (*Id.*, p. 42.)

timidas, mas interessantes manifestações, que tenderiam a amadurecer mais tarde. O gosto pela estatuária foi importado da Espanha. Os retábulos do período mantêm elementos serlianos, como pares de colunas ou pilastras separados por painéis ou nichos. Os frontões curvos ou abertos aproximam-se da nova arquitetura jesuítica, de volutas de perfil extravagante. Prevalece a idéia remanescente de arco do triunfo: áticos com painéis baixos e largos, enquadrados por consolo maneirista; remates em forma de arco, encimando um óculo. A ornamentação do período obedece a duas tendências, uma naturalista e outra geométrica. A de caráter geométrico estabelece relação entre o losango, o quadrado e a circunferência, em simulacros de pedras preciosas, como diamantes e pérolas. Surgem guilochés, cadeias, discos, zigzagues. A linha ornamental naturalista apresenta cachos de uva, peras, calabaças e romãs, seguras por cordas, e "chutes" – composições de objetos em forma de frisos verticais e rendas. A partir de 1640, os anjos estão sempre presentes. O terço inferior ornamentado da coluna – "*galantemente lavrado*" – é influência da escola quinhentista; de 1520 em diante, na Espanha, a coluna era inteira ou parcialmente decorada; cinquenta anos depois, Portugal adotou estes recursos, quando a Espanha já os abandonara. Da Itália, chegava a sugestão de relevos.

A Companhia de Jesus, extremamente atuante nessa época de contra-reforma, construía igrejas em Lisboa, Évora, Coimbra e Funchal. Smith observa que seus retábulos constituem uma espécie de "subestilo jesuítico", pela semelhança que apresentam entre si. Os motivos serlianos prevalecem, no uso de colunas emparelhadas com nichos e tendo no remate superior em arco um óculo ou pintura. Os fustes das colunas têm o terço inferior estriado diagonalmente com grinaldas de acanto, o coroamento apresenta-se curvo ou interrompido com volutas, aberto. A decoração, sóbria, inclui elementos como imagens em vulto, pinturas, "chutes", cabeças de anjos, figuras estranhas, símbolos eucarísticos como a uva e o trigo. Do período seiscentista são ainda os quatro retábulos do convento de São Domingos de Benfica e do Mosteiro de Alcobaça. Esse período, por não apresentar nenhuma inovação mais ousada, mas assinalar aspectos expressivos do próspero período seguinte (como frontão circular, coluna insinuando movimentação torsa e elementos decorativos naturais, em que já se anunciava o acanto), é definido pelo autor como estilo de transição.

O estilo seguinte, pela singularidade exclusiva da arte portuguesa, foi batizado por Robert Smith¹¹⁹ de estilo **nacional**. Os elementos morfológicos característicos do modelo foram:

- Coluna torsa -- pseudo-salomônica, com fustes guarnecidos de pássaros (fênix), meninos (anjos) e parras de uvas, que ladeiam a tribuna. Cada uma das colunas tem, em média, cinco espiras e serve de sustentação para os arcos de meio ponto que coroam o retábulo, no mesmo ritmo contorcido.

- Arcos concêntricos do coroamento, que se prolongam das colunas, interrompidos apenas pelo entablamento. São unidos por aduelas, peças entalhadas, dispostas em raios sobre os mesmos.

- Composição em alto-relevo de folhas de acanto, adotadas em fartas decorações, junto a outros elementos, como meninos e pássaros.

- Coluna quartelão – espécie de pilastra que substitui freqüentemente as colunas ao lado das tribunas e se compõe de mísulas e elementos decorativos.

- O trono – construção piramidal no centro e no interior da tribuna, expõe de forma espetacular a imagem Santa. Esse altar armado, ou charola, aparecera anteriormente nos modelos jesuítas e tornou-se exclusividade dos altares lusitanos.

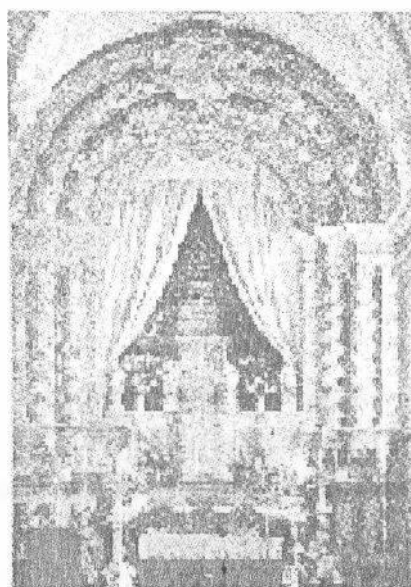


Fig. 8 – Igreja da Misericórdia – Évora.

Fonte: AZEVEDO, Carlos, 1985, p. 160.

Além dos componentes formais específicos deste altar português, o termo "nacional" justifica-se por sua ampla adoção no mundo lusitano, numa quantidade "esmagadora", como afirma Robert Smith, ou ainda pelo fato de os elementos dominantes, que deram origem ao estilo, se encontrarem na própria tradição portuguesa¹²⁰. O altar nacional ocorreu juntamente com outra manifestação estética muito própria da arte portuguesa, a azulejaria branca e

¹¹⁹ *Id.*, p. 69.

¹²⁰ Nomeadamente, o românico e o manuelino.

azul, também adotada à época nos edifícios religiosos e muitas vezes aplicada com representações características desta talha.

A conjugação dos elementos confere ao altar tipologia bastante própria, com forte sentido de unidade do todo. Cabe citar o impulso dinâmico e a impressão de movimento deflagrada sobretudo pela torção das colunas que o compõem e pela dinâmica curva de seu coroamento; notória também é a forma fechada, compacta, deste tipo de retábulo português. O altar nacional é orquestrado sobretudo pelo sentido ornamental e plástico, que busca salientar, numa metáfora de arco do triunfo, a composição central da tribuna, ou seja, o trono e o Santíssimo Sacramento. Essa tendência, associada ao sentido de unidade, fez com que o retábulo fosse gradualmente invadindo e recobrando as superfícies parietais, conferindo às igrejas semelhança com "cavernas douradas" e fazendo surgir gradativamente a igreja "toda de ouro".

Robert Smith¹²¹ detém-se, em suas análises, nas variantes do período: os principais modelos de retábulos de capela-mor com tribunas e seus majestosos tronos, já que os altares laterais não apresentam este recurso. Observa a ocorrência de retábulos laterais que prestigiam o relevo, onde aparecem representados santos, apóstolos, passagens da vida dos santos e da Virgem. Acentua, enfim, a incidência da segunda fase do nacional, em que o retábulo retoma concepções arquitetônicas, inserindo baldaquinos, volutas e esculturas alegóricas de sentido teatral, em imitação aos monumentos romanos.

Em fins de século XVII e meados do XVIII, surge o estilo **joanino**, que teve este nome em função do principal patrocinador artístico, o rei D. João V. Isto não significou que o nacional deixasse de ocorrer após 1700; mas, a partir dessa época, vigora um retábulo "dramático", inspirado no barroco seiscentista romano. No vocabulário formal e decorativo, o retábulo joanino é composto de conchas, feixes de plumas, palmas, volutas entrelaçadas, grinaldas e festões de flores compostos de rosas, margaridas e girassóis, além de frisos verticais de folhelos e botões de plantas. Ostenta também baldaquinos e sanefas, cortinados, panos, fragmentos de arco e motivos arquitetônicos, figuras angélicas e alegóricas. Adota coluna espiralada com grinaldas de flores e fuste pseudo-salomônico, ocorrendo exemplares de coluna berniniana. A adoção

¹²¹ SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*, p. 69.

deste retábulo baseou-se em livros ornamentais de autores italianos, tais como Filipe Passarini (*Nuove inventioni*), Andrea Pozzo (*Perspectiva pictorum et architectorum*), Ferdinando Galli (*Architettura civile*), além de exemplos da escultura e ourivesaria. Contribuiu para o processo de implantação e triunfo do novo modelo a grande afluência de artistas italianos a Portugal na época, atraídos pela farta oferta de trabalho patrocinada pela riqueza do ouro das minas do Brasil.

O mecenato régio sobressaiu-se no período, sobretudo na construção do monumento de Mafra, iniciado em 1717. Concebido para o cumprimento de promessa do rei pelo nascimento de seu filho varão, esse monumento acabaria por transformar a pequena vila de Mafra num imenso canteiro de obras, sob a tutela de três artistas italianos: Niccolo Nasoni, Vincenzo Baccarelli e João Frederico Ludovice. Este, embora alemão de nascimento, atuava em Roma quando D. João V o convidou para participar da obra; Ludovice passou a gozar de grande prestígio régio, sendo contemplado com várias encomendas oficiais em Lisboa. No entanto, apesar da preferência e do patrocínio do rei, a grande maioria das igrejas da capital e quase todas as do resto do país, fora Alentejo, mantiveram a tradição nacional da talha dourada.

Lisboa contava na época com as oficinas de vários entalhadores exímios, que rapidamente assimilaram o novo conceito estético, destacando-se Cláudio Laprada, Santos Pacheco, Domingos da Costa Silva e Bento da Fonseca Azevedo. Surgiram na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Loures as inovações do modelo: grandes imagens, de gestualidade teatral, sentadas sobre as volutas por cima das colunas; remate em forma de arco com a cimalha incorporando relevo; nichos ladeando o sacrário com cúpulas com conchas terminando em feixes de plumas; uma "renda" contornando a boca da tribuna; atlantes nas mísulas; e festões verticais ou "chutes" entre as mísulas e o sacrário do retábulo.

Alentejo desenvolveu uma tendência muito próxima à da primeira fase do estilo joanino na capital; a partir de 1725, os entalhadores lisboetas começaram a imitar elementos executados em outros materiais, fazendo combinação da talha com mármore, o que caracterizou a segunda fase deste estilo em Lisboa. Das inovações introduzidas nesse período, a mais impressionante, segundo Robert Smith, foi a imitação das verdadeiras colunas salomônicas de

bronze dourado do baldaquino de São Pedro de Roma, de Bernini, na igreja dos Paulistas.

No Porto, desenvolveu-se uma escola regional que adotava o retábulo joanino com características próprias, como sanefas e enquadramentos nas janelas, púlpitos escultóricos, arcos-cruzeiros elaborados, pilastras quartelões e retábulos em vários andares.

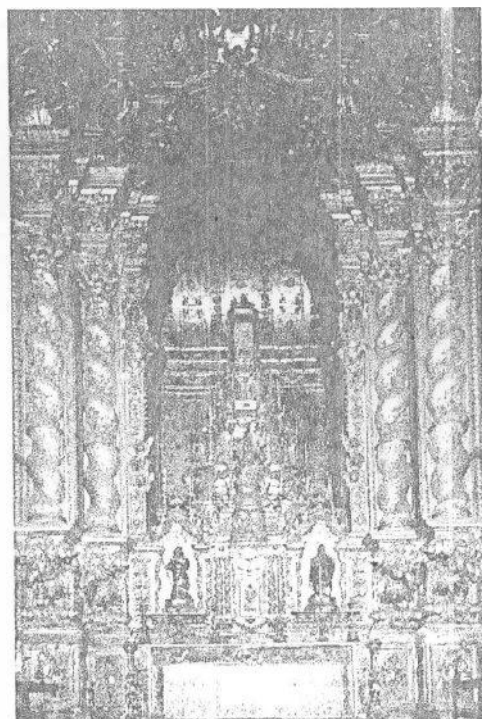


Fig. 9 – Igreja dos Paulistas – Lisboa.
Fonte: AZEVEDO, Carlos, 1985, p. 163.

O modelo espetacular que serviu como referência a vários outros do norte português, deflagrando uma escola do estilo, foi o da Sé do Porto, cujo risco foi encomendado a Santos Pacheco. As igrejas barrocas forradas de ouro persistiram no Porto durante maior tempo do que nas demais regiões de Portugal, tendo atingido o ápice no último quartel do século XVIII, sobretudo nas igrejas franciscanas de Santa Clara e São Francisco – nesta última, Robert Smith afirma estar a maior composição cenográfica de Portugal. São ainda típicos do Porto, e dignos de nota, os retábulos de vários andares, ocorrendo em três ou dois registos. Foi Claudio Laprada quem introduziu na escultura joanina dos retábulos da época figuras alegóricas.

Observam-se, nos altares provincianos das regiões afastadas dos grandes centros, saborosos exemplares de altares que mesclam características de diversos estilos, de diferentes fases. Destaca-se ainda, como obra de talha da maior importância do período joanino – embora não esteja ligada ao caráter eclesiástico –, a Biblioteca de Coimbra. Robert Smith¹²² conclui que, daquele momento fortemente impulsionado pelas encomendas de D. João V e sob influência italiana, cuja talha grandiloquente foi denominada joanina, subsistiu um profundo caráter nacionalista, revelado nos perfis fechados, arredondados, típicos da preferência portuguesa pela forma fechada. Esse nacionalismo

¹²² *Id.*, p. 121. “Não obstante as influências estrangeiras, sobretudo italianas, tão evidentes na talha joanina, é preciso reconhecer o seu profundo nacionalismo.”

revela-se também na disciplina das colunas salomônicas, na peculiaridade e imaginação das bases e cúpulas, na individualidade dos anjos e sobretudo na técnica de entalhe na madeira e no sentido de unidade que solidariza todos os elementos do interior da igreja. Com esta postura concorda Reynaldo dos Santos, que vira na talha joanina a influência italiana no modelado, mas não no sentido decorativo. A força da tradição românica prevaleceu, conferindo ao joanino originalidade e robustez.



Fig. 10 – Igreja dos Paulistas – Lisboa (detalhe).

Fonte: AZEVEDO, Carlos, 1985, p. 163.

2.2 O ROCOCÓ EM PORTUGAL

Os estudos de Robert Smith detectam o nacionalismo e o surgimento de regionalismos na arte portuguesa. A fase final do barroco introduziu na talha o estilo **rococó**. Durante meio século – de 1750 a 1800 –, o estilo suave e requintado que surgira na França no reinado de Luís XIII¹²³ foi transplantado para os espaços religiosos lusitanos, conferindo-lhes um toque palaciano. Passou a vigorar um forte regionalismo que separava o estilo do norte do do sul, e ainda diferenças dentro de cada uma das regiões. Evidenciam-se diferentes origens, agregando ao novo estilo ingredientes próprios e configurando manifestações singulares em Lisboa, Évora, Porto, Alto Minho, Viana do Castelo e Braga. Essa diversidade, no entanto, alcançou um nível nunca superado, dominada por mestres que se destacavam no período: em Lisboa, Silvestre de Faria Lobo; em Évora, João Luís Botelho; no Porto, Francisco Pereira Campanhã, além dos mestres do Minho, ainda não identificados.

Lisboa agrega o rococó às concepções arquitetônicas italianas e à tendência de imitar materiais nobres na madeira. Elementos decorativos ligados à

¹²³ A arte cortesã rococó começa no reinado de Luís XIII e sedimenta-se no reinado de Luís XIV, sobretudo na construção do palácio de Versalhes, iniciada em 1661 e que durou trinta anos. (BAZIN, Germain. **Barroco e rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 121.)

rocalha já vinham aparecendo no joanino, mas Robert Smith¹²⁴ cita o coche cerimonial de D. João V (1729-1730) como a primeira grande expressão rococó da talha, tendo sido uma das fontes de onde emigrou o vocabulário ornamental que passou a vigorar nos espaços lisboetas. Este estilo incorporou à decoração linhas ondulantes e curvas assimétricas, várias aberturas, superfícies pintadas com chinesices, quinas adoçadas, ritmos delicados e outros elementos galantes de origem francesa. Silvestre Faria Lobo, discípulo de Ludovice, formou um grupo de alunos que firmaram a escola lisboeta do rococó.

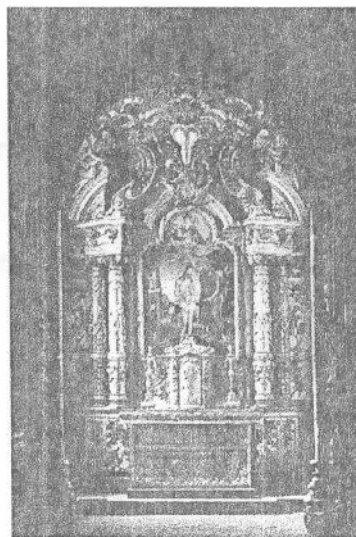


Fig. 11 – Igreja de São Francisco
– Porto.

Fonte: AZEVEDO, Carlos, 1985,

Contudo, uma catástrofe interromperia o curso do rococó lisboeta: Lisboa sofreu um terrível abalo com o terremoto de 1 de novembro de 1755, fazendo com que o ministro de D. José, o Marquês de Pombal, tivesse que reconstruir a cidade em caráter emergencial, dando origem ao estilo que passou a se chamar **pombalino**. Encomendou-se a Mateus Vicente de Oliveira, Eugénio dos Santos e outros arquitetos projeto de caráter mais austero, que se inspirava na arquitetura clássica e combinava elementos barrocos, rococós e fitas e laços do reinado de D. Maria I. A grande fonte de referência para a implantação do pombalino foi a capela de São João Baptista, que D. João V encomendou a Vanviteli, em 1742, para a Igreja de São Roque, em Lisboa. Construída em Roma, a capela causou forte impressão pelos materiais nobres que empregava, por seu alto custo e pelos cuidados que exigiu. Apresentava novidades estilísticas para a época: mármore e mosaicos em linhas severas, retangulares; colunas caneladas retas; retábulo em forma de quadro com moldura rematada em arco; anjinhos *putti*. Esse modelo foi tomado como referência nos diversos retábulos de igrejas construídas após o terremoto, e, na falta dos mesmos materiais preciosos, os mestres desenvolveram enorme habilidade em imitá-los. O quadro central, revalorizando a pintura, foi o

¹²⁴ SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*, p. 130.

aspecto mais revolucionário, vindo desmontar a tão apegada tradição portuguesa ao trono, desde os retábulos nacionais.

A real capela de Queluz, que Smith¹²⁵ supõe ser também obra de Silvestre Faria Lobo, foi outro modelo para os entalhadores lisboetas; desenhada como a de São João Baptista, suas paredes foram revestidas de painéis à imitação de mármore, com duas colunas vanvitelianas à entrada da capela-mor e complementos decorativos de talha rococó.

Longe das influências da corte, Évora fez florescer o rococó entre 1740 e 1780, continuando a adotar tribunas e trono em lugar dos quadros então em voga em Lisboa. Recebia, no entanto, influências da Espanha, decorando colunas de fuste reto com ornamentos *rocaille* de forma assimétrica, que muitas vezes se expandiam sobre as demais superfícies, atingindo os remates das sanefas. Afirmo Robert Smith¹²⁶ que as linhas sinuosas dos retábulos eborenses descendiam da arquitetura pombalina. O motivo que caracteriza a talha rococó de Évora é uma delicada cartela no centro do coroamento do retábulo, de origem francesa, funcionando como brasão, com as armas portuguesas.

O Porto desenvolveu uma escola rococó peculiar de alto nível, favorecida pelo pródigo momento comercial, que viabilizou a construção de edifícios refinados. A tradição joanina formara na cidade excelentes entalhadores, reforçados pela arte de Nasoni, o mestre barrocheto que muito influiu na região. O retábulo portuense rococó manteve a planta joanina de forma côncava e colunas quase-salomônicas encimadas com frontão curvo. As grandes sanefas joaninas desapareceram, dando lugar a pequenos frontões inspirados nos retábulos de Nasoni, como os perfis das tribunas e bases. Esta escola, na qual se destaca a figura do Mestre Francisco Pereira Campanhã, demonstrou pouca habilidade para a figura humana, mas um virtuoso domínio de formas ornamentais complicadas. A forma fechada, sinuosa, do perfil de remate, difere

¹²⁵ *Id.*, p. 131.

¹²⁶ *Id.*, p. 137.

fundamentalmente da espanhola, caracterizando o modelo do Porto e da tradição portuguesa.

A região denominada Alto Minho localiza-se vizinha a Braga e Viana do Castelo. Ali se fundou uma escola própria, incluindo algumas manifestações na Ribeira Lima e uma fora do Minho. Robert Smith¹²⁷ chama atenção para a extrema plasticidade e vigor da “talha gorda” minhota, conferindo efeitos monumentais, na qual predominam os ornatos naturalísticos do gênero pitoresco, criados na França, mas assimilados pelo Minho através da Alemanha, nas estampas editadas em Augsburg. São imprecisas, no entanto, as informações de como essas formas germânicas entraram na região, e mesmo as autorias apresentam dados conflitantes, não plenamente aceitos pelo autor. Braga registra o artista André Soares da Silva na execução do dramático retábulo da capela de Santa Maria Madalena, da Falperra, em 1763. São característicos da escola do Minho, além dos ornatos extremamente plásticos, perfis de remate de influência igualmente alemã, tribunas, altares e nichos combinados entre si através do desenho, colunas de fuste reto, altares em forma serpentina afrancesada e ausência de estátuas alegóricas.

2.3 A TALHA ROCOCÓ EM PERNAMBUCO E MINAS GERAIS

O transplante do rococó para terras brasileiras, sobretudo em algumas cidades litorâneas, se fez de forma quase concomitante com o seu advento em Portugal. Deter-nos-emos aqui no aspecto da talha, que criou vocabulários específicos em diferentes regiões, sem precedentes ou similares no restante da arte luso-brasileira, não podendo ser analisada de forma unívoca. As circunstâncias excepcionais em que cada regionalismo se insere – localidades litorâneas, interioranas, urbanas ou rurais – irão se manifestar nesta arte.

Começamos pelo caso de **Pernambuco**, região litorânea, onde o entusiasmo pela ornamentação rococó permitiu que várias igrejas encampassem o estilo gracioso e amaneirado que perdurou ao longo do século XIX¹²⁸, quando em outras regiões já se empregavam decorações neoclássicas. Não é fácil,

¹²⁷ *Id.*, p. 142.

¹²⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Aspectos do rococó em Pernambuco: influências portuguesas e contributos locais**. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, p. 65-70.

segundo Bazin¹²⁹, identificar exatamente de que maneira se fez a transição do barroco para o rococó em exemplares de igrejas; cumpre observar, no entanto, que o estilo joanino já gestava em seu repertório formal elementos que viriam a vigorar no período seguinte; além disso, a presença das Ordens religiosas, a proximidade do mar e o intenso intercâmbio comercial estreitavam o contato com a Metrópole, favorecendo, em consequência, a importação e a assimilação de aspectos culturais. Justamente em 1759, quando o rococó se implantava em Portugal, Lisboa e Recife estabelecem a Companhia Geral do Comércio de Pernambuco e



Fig. 12 – Igreja da Misericórdia – Olinda.
Desenho da autora.

Paraíba, que, entre outras coisas, introduziu materiais construtivos que viriam a ser adotados em edifícios religiosos, como cerâmicas e azulejos, caracterizando a estética da região. Como observa A historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira¹³⁰, a azulejaria de gosto rococó apareceu em 1760, no conjunto da Misericórdia de Olinda, antecedendo em dez anos a talha; isto nos parece bastante para justificar a transição estilística. Por outro lado, a burguesia mercantil e latifundiária importava em larga escala porcelanas chinesas¹³¹ da Companhia das Índias, sinônimo de bom gosto na época, inclusive na Europa, e cujos motivos decorativos – *chinoiserie* – seriam adotados também na estética rococó religiosa da região.

Os espaços religiosos pernambucanos adeptos do rococó conjugaram três técnicas decorativas de forma uníssona: a talha, a pintura e a azulejaria, que articulavam o olhar horizontalmente em direção à capela-mor, e em seqüência, percorrendo o teto com pinturas, o faziam retornar finalmente à nave, onde se estendiam os painéis de azulejos e os retábulos laterais. O condicionamento desses altares laterais aos nichos arquitetônicos submetia-os a esta área rígida, impedindo-os de se expandirem, ao oposto do que ocorreu com os exemplares mineiros, que desta liberdade extraíram grandes efeitos para a talha do coroamento.

¹²⁹ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. *Op.cit.*, p. 315.

¹³⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aspectos do rococó em Pernambuco: influências portuguesas e contributos locais*. *Op. cit.*, p. 66.

¹³¹ BRANCANTE, Eldino da Fonseca. *O Brasil e a louça da Índia*. São Paulo, s. e., 1950, p. 83.

Duas vertentes foram estabelecidas no emprego da talha em Pernambuco: uma, de caráter mais erudito, corresponde às Ordens carmelita e beneditina, que certamente submeteram seus modelos a referências portuguesas; outra, de cunho mais popular, propagou-se entre os franciscanos e as irmandades laicas.

O altar-mor da Misericórdia de Olinda, datado de 1771, pertence à linha de caráter regionalista, antecedendo o modelo erudito de São Bento em 12 anos. A presença da azulejaria rococó nessa igreja certamente influenciou para a sedimentação e proliferação desta estética na sensibilidade popular, uma vez que as referências plásticas na época eram relativamente escassas¹³². Várias igrejas a adotaram posteriormente, como o Mosteirinho de Paudalho, citado por Bazin¹³³ (que, infelizmente, Myriam Ribeiro, em seu artigo, considera aparentemente desaparecido¹³⁴), o altar do Crucifixo da Sé, altares laterais de São Salvador de Olinda, Carmo de Olinda e Conceição das Jaqueiras. A concepção da Misericórdia não acentua muito a movimentação em profundidade, assim como tendem à estabilidade a base e o corpo do retábulo. Em função desta serenidade, levemente quebrada em pequenos detalhes, o coroamento articulado por fortes curvas e contracurvas ganha especial realce. Este frontão estilizado é a característica pujante do retábulo, que Germain Bazin¹³⁵ associou à influência chinesa. O *décor* assimétrico utiliza relevos aplicados nas cores azul, vermelha, branca e ouro, tons resgatados da laca chinesa. As colunas, retas, recebem guirlandas em rocalha que as percorrem em espiral.

A Igreja de Nossa Senhora da Corrente de Penedo, embora pouco conhecida, é qualificada por Bazin¹³⁶ como uma das mais bonitas do Brasil. Particularmente, o que realça os encantos desta capela é a feliz articulação da luz que entra pela fachada, sobre o suave colorido vermelho e dourado dos concheados sinuosos. Esta “*maravilha de civilização requintada*” mescla em seu interior influências da Bahia (nos dois altares laterais, neoclássicos) e de Recife.

¹³² OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Aspectos do rococó em Pernambuco: influências portuguesas e contributos locais**. *Op. cit.*, p. 65.

¹³³ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 315.

¹³⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Escultura colonial brasileira*. *Op. cit.*, p. 16.

¹³⁵ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 315.

¹³⁶ *Id.*, p. 316.

O retábulo principal da Igreja de São Bento de Olinda remete ao altar-mor da abadia beneditina de Tibães, próxima de Braga. Foi executado por Frei Vilaça, sobre o risco de André Soares¹³⁷, entre 1783 e 1786, obedecendo a encomenda do Frei Miguel Arcanjo da Anunciação. Trata-se de magnífica obra, executada na talha gorda, à feição do Minho, que mereceu de Bazin¹³⁸ a referência de “*força musculosa do relevo*”, inspirada pela madeira bruta, sem douramento. No entanto, a essa truculência se contrapõe a elegância de sua silhueta, marcada firmemente pelas verticais das colunas de fuste reto no primeiro e segundo planos e por uma cadeia de volutas em diagonal no coroamento do altar, em ritmo ascendente.

A tarja, ao invés de “lacrar” o centro, vem reforçar esse movimento de elevação, centrada por coruchéu flamejante, deixando aberto o vão superior. Sem dúvida, este “rasgo” para o infinito confere monumentalidade ao altar. Refere-se ainda Bazin¹³⁹ ao “*relevo que infla e se ergue como as ondas do mar*”. De fato, o concheado adotado tem notórias alusões marinhas, assim como em ondulações flutua a maior parte do seu relevo; no embasamento, ao rés-do-chão, os elementos são estáveis, assentados sobre horizontais. A partir da mesa inicia-se o concheado, primeiramente suave, como espumas que vêm bater à praia, para depois convulsionar-se intensamente, como mar grosso encrespado, sugerido nas

linhas ondulantes do trono, que terminam em arrebitos. É também marítimo o movimento de fluxo–refluxo do altar: ao mesmo tempo que se contrai, recua e se recolhe na concavidade arquitetônica em que se dispõe, projeta-se de novo em fortes ondas despejadas pelas mísulas. As bases dos arranques de frontão, em frondosas rocalhas nervuradas, sugerem um caramujo marinho. Os

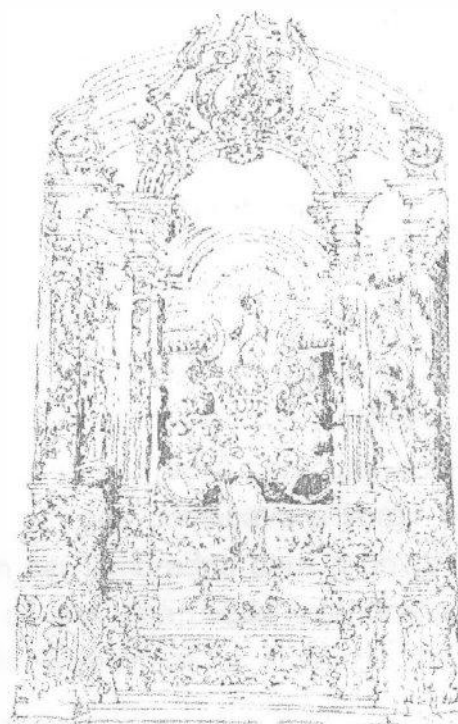


Fig. 13 – Igreja de São Bento de Olinda.
Desenho da autora.

¹³⁷ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aspectos do rococó em Pernambuco: influências portuguesas e contributos locais*. *Op. cit.*, p. 69.

¹³⁸ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. *Op. cit.*, p. 318.

¹³⁹ *Ibid.*

socos das colunas têm forma transbordante, mas de extrema delicadeza. Isentando-se as imagens escultóricas, o retábulo não apresenta uma só figura antropomorfa – fato que nos lembra a pouca habilidade dos entalhadores neste gênero, aspecto já percebido por Bazin no estilo joanino da região¹⁴⁰ e comum também à escola rococó do Porto¹⁴¹, que em alguns aspectos comunga com a escola minhota¹⁴². A estrutura total do retábulo, apesar da movimentação que comentamos, comporta-se com tanta disciplina que prenuncia o neoclassicismo. Tal fato resulta do equilíbrio ideal entre o caráter ornamental e o arquitetônico da obra.

Do modelo de Tibães, este retábulo apresenta os suportes, a região do coroamento e a monumentalidade do relevo, particularmente nas composições vigorosas das rocalhas. A esses padrões lusos juntaram-se particularidades do gosto local, como os frisos em relevo no fuste inferior das colunas, com os socos em “pés de candelabro”¹⁴³. Estes elementos serviram de referência para vários outros, tais como os das igrejas de São José de Riba Mar, Santa Tereza de Olinda e São Pedro dos Clérigos de Recife.

A grande afluência de portugueses para a região de **Minas Gerais** no século XVIII, em busca de ouro e diamante, fez com que a talha da região compilasse diversas influências, fazendo, a partir de 1760, uma recriação particular sem manifestações similares na arte luso-brasileira, em que começava a surgir a rocalha. Aspectos específicos da região devem ser lembrados para a devida compreensão do seu conjunto artístico: o fato de ser uma região interiorana, distante do litoral, submetia a arte a materiais específicos; a ausência das Ordens religiosas, proibidas por decreto da Corte, propiciou maior liberdade,

¹⁴⁰ “...os anjos têm o aspecto caricatural das máscaras (de carnaval). É motivo de espanto encontrar-se num grande centro, artesãos tão próximos da arte popular. Aliás, esta falta de habilidade só afeta os elementos antropomorfos, pois os temas decorativos estão corretos.” (Id., p. 314.)

¹⁴¹ SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*, p. 140. Comentando a Capela de Nossa Senhora da Soledade, na Igreja de São Francisco, afirma o autor: “Aqui, como nos anjos de remate, mostrou Campanhã a sua incapacidade de articular a figura humana, defeito comum na escola do Porto.”

¹⁴² Id., p. 141. Sobre a capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, de 1773, de Francisco Pereira Campanhã: “...a novidade descobre-se na protuberância das bases, descendo numa cascata de folhas e volutas, correndo como espuma do mar. Este belíssimo motivo é o maior ponto de aliança entre o estilo propriamente do Porto e o gosto do Alto Minho lá fora”.

¹⁴³ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar. *Op. cit.*, p. 16.

uma espécie de “livre-arbítrio estético”. Nas três primeiras décadas dos setecentos, o modelo de retábulo nas capelas e matrizes foi o nacional, como nas regiões litorâneas de Bahia e Pernambuco, atendendo a modelo e padrão portugueses. O joanino que se seguiu pode ser entendido, em nossa opinião, como um estilo (não propriamente de transição, na medida em que comportava suas características próprias predominantes) de “despertar” para o rococó. Este estilo, finalmente, representou a autonomia estética da região, em que o vocabulário estilístico assumiu personalidade mineira. O rococó passou a ser amplamente adotado até o primeiro quartel do século XIX, reelaborando, ao que parece, influências de diversos períodos e origens, sem que se possa diagnosticar com precisão de que forma o estilo se introduziu objetivamente. As igrejas do período barroco joanino, como a Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro

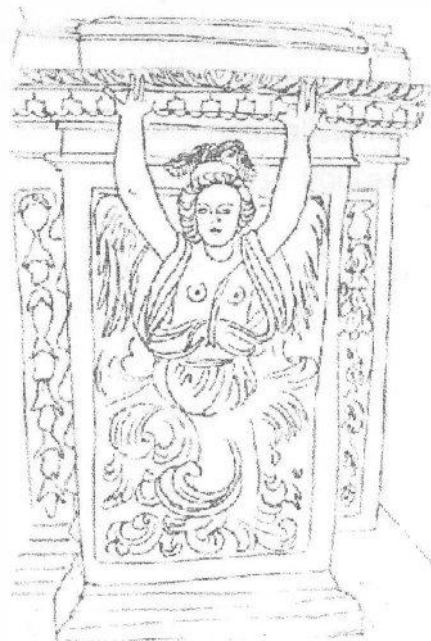


Fig. 14 – M. Sra. da Conceição de Catas Altas. Desenho da autora.

Preto e a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas, já apresentavam elementos decorativos que viriam a vigorar no rococó: palmetas, *espagnolettes*, guilhochês, quadriculados com rosáceas, adotando o colorido à francesa em que os ornamentos dourados eram aplicados sobre fundo branco¹⁴⁴. Na capela do Padre Faria, por exemplo, observa-se a presença do dracma, ornamento em forma de concha esgarçada que antecipa a rocalha. Esses detalhes, presentes nos retábulos ainda barrocos, mesclavam influências italianas ao estilo Luís XIV e Regência. A maturação do estilo miscigenado, assumindo perfil regional, conferiu a Minas Gerais o *status* de acervo de maior significância no cenário da talha brasileira da época, em que brilharam os gênios de grandes mestres, como Francisco Vieira Servas e Francisco Xavier de Brito, destacando-se a figura exponencial de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

¹⁴⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Tipologia da talha rococó em Minas. Retábulos de capela-mor. *Revista Barroco*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Fundação João Pinheiro, n. 15, p. 411-422, 1990/2.

Os retábulos do período rococó conseguem a feliz mediação entre o luxo, a monumentalidade e a unidade arquitetônica; combinam, enfim, ritmo decorativo, empreendido pela justa proporcionalidade dos elementos, e racionalização da forma. A implantação gradativa do estilo em Minas iniciou-se pela simplificação da estrutura; em seguida, abandonaram-se as colunas torsas, em prol das de fuste reto, e os ornamentos foram valorizados através de colorido policrômico ou dourado, sobre superfície branca e lisa. Na simplificação seqüente, prescindiu-se de toda ornamentação naturalista e antropomórfica, tornando-a abstrata, optando-se por algumas poucas figuras no topo, em apoteose.

Bazin¹⁴⁵ divide em dois tipos os altares-mores que surgiram no rococó mineiro: o primeiro tipo reporta-se ao período anterior ao Aleijadinho e adotava o baldaquino no coroamento, lembrando os tipos construídos em Braga e Porto, no cruzeiro. O segundo tipo é o do Aleijadinho, cuja concepção arquitetônica resgata a forma românica, reduzindo o baldaquino antes adotado sobre os altares a elemento de sustentação do grupo escultórico acima do arco. Os altares laterais descendem de um tipo específico brasileiro: arquivoltas e pés-direitos encontram-se inseridos num quadrângulo; a parte superior do altar, lisa e verticalizada, pode ser arrematada (ou não) num frontão ou sanefa.

Entre 1758 e 1765, registrou-se a ocorrência do conjunto de retábulos e do altar-mor da Matriz do Bom Sucesso de Caeté; a oficina que executou a obra integrava em sua equipe o Aleijadinho, trabalhando como escultor. O primeiro retábulo da nave, à direita, é de sua autoria, provavelmente um de seus primeiros trabalhos¹⁴⁶. Os retábulos da nave dessa igreja dispõem-se acostados à parede, numa concepção libertária da antiga inserção em nichos, o que possibilitou o alongamento

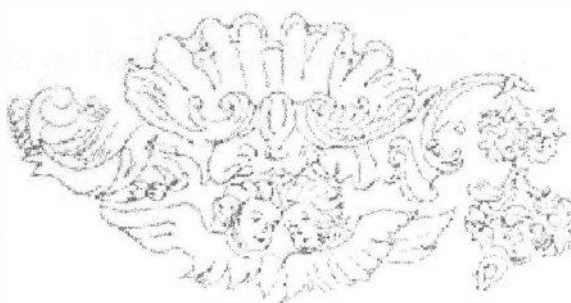


Fig. 15 – Matriz de Antonio Dias – Detalhe.

¹⁴⁵ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 353.

¹⁴⁶ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Tipologia da talha rococó em Minas. Retábulos de capela-mor. *Op. cit.*, p. 412.

de suas estrutura e a adoção de sanefas. Myriam Ribeiro¹⁴⁷ observa que são marcadamente rococós apenas três desses retábulos laterais, dados o tratamento esguio dos quartelões, a supressão do dossel e a integração da sanefa. A Matriz de Antônio Dias também é considerada precursora do rococó em Minas, uma vez que é contemporânea a Caeté e de autoria de Felipe Vieira e Jerônimo Félix Teixeira. Nesta Matriz aparecem, em painéis laterais, rocalhas assimétricas espaiadas, atribuídas hipoteticamente a Jerônimo Félix¹⁴⁸. A esse artista é conferido o mérito de introduzir as composições inteiramente rococós em retábulos de Minas, no caso os retábulos laterais do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas do Campo, onde se expressam claudicantes dificuldades de domínio da nova moda. Executados entre 1768 e 1773, amoldados à quina da parede da nave com o arco-cruzeiro, apresentam em:



Fig. 16 – Matriz de Caetés

“sua estrutura básica pesados quartelões ladeando o nicho central coroado por frontão deselegante, completada por panos verticais de saída lateral que o ajustam ao ângulo das paredes, criando uma ilusão de profundidade. O guarda-pó em sanefa é simples obra de carpintaria, totalmente desintegrada do retábulo”¹⁴⁹.

O retábulo da capela-mor do Santuário de Congonhas, obra de João Antunes de Carvalho, foi executado entre 1769 e 1773. O embasamento geometrizarante é enriquecido pela decoração dos plintos. O nicho é ladeado por dois pares de colunas, sendo as internas estípites e as externas, de fuste reto, com estrias longitudinais, capitéis borromínicos e o terço inferior dividido por armila. O espaço intercolúneo guarda imagens de santos sobre peanhas encimadas por dossel em forma de capacete. O nicho central recebe renda na boca da tribuna e trono em três degraus, tendo no coroamento elegante sanefa sinuosa em arbaleta com lambrequins, recebendo na extremidade voluta que se projeta para fora, com realce decorativo de rocalha flamejante. O entablamento divide

¹⁴⁷ *Id.*, p. 413.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 414. Os mesmos argumentos decorativos aparecem no coroamento dos retábulos laterais de Congonhas, comprovadamente de autoria de Jerônimo Félix Teixeira.

¹⁴⁹ *Ibid.*

o corpo do coroamento, onde figuras angélicas guardam os arranques de frontão e a parte central superior recebe tarja decorativa, ladeada por anjos. O elemento marcante desse modelo, que se tornaria uma constante nos retábulos mineiros, particularmente nos exemplares de Francisco Vieira Servas, é a arbaleta do coroamento.

Natural de Braga, Francisco Vieira Servas atuou em Minas entre 1753 (Catás Altas) e 1809 (Sabará), na execução de vários altares nos quais deixou a marca de seu estilo, chamado “estilo Servas” por Myriam Ribeiro. O caráter peculiar de seus retábulos é a arbaleta adotada no coroamento do nicho; lembram muito os modelos adotados no Porto e Braga. Além de Congonhas, esteve também na Matriz de Itaverava, Carmo de Sabará (altar lateral esquerdo e altar-mor), Rosário de Mariana, Seminário Menor de Mariana e cordão de São Francisco. Na imaginária, é sintomática a movimentação conferida ao panejamento e às cabeleiras.

Um segundo modelo¹⁵⁰ de altar rococó reporta-se aos modelos litorâneos de Pernambuco e do Rio de Janeiro, em que o frontão se movimenta em curvas e contracurvas no coroamento, em movimento de oposição, encimado centralmente por brasão ornamental. O nicho (ou vão central) é ladeado por dois pares de colunas retas, com estrias longitudinais e terço inferior em movimentação transversal, em que o espaço entre as colunas reserva nichos para imagens. Eventualmente, as colunas podem ser substituídas por quartelões. Este retábulo é o modelo que compõe o altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Mariana (executado por

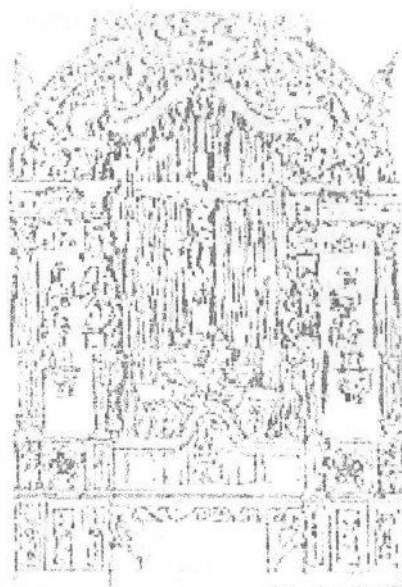


Fig. 17 – Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas do Campo (MG). OLIVEIRA, Myriam, 1990/2, p. 17.



Fig. 18 – São Francisco de Assis – Mariana (MG). OLIVEIRA, Myriam, 1990/2, p.18.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 417.

Luís Pinheiro), e de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto (sobre risco de Manoel da Costa Athaide, que trabalhara como dourador na Igreja de São Francisco de Mariana, 37 anos antes, e execução de Vicente Alves da Costa).

Finalmente, os retábulos de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, devem ser analisados num bloco à parte, por constituírem, no universo colonial mineiro, uma tipologia particular. Bazin¹⁵¹ cita o famoso documento escrito em 1790 pelo vereador de Mariana, que aponta a exemplaridade e o bom gosto “francês” do artista, culminância de processo de ordenação da talha que se iniciara com Francisco Xavier de Brito. Como bem observa Myriam Ribeiro, a vocação escultórica do artista revela-se no coroamento característico¹⁵² de seus retábulos: o arco é despojado de frontão ou arbaletas, recebendo ornamentação escultórica de grupo de imagens esculpidas. São de sua autoria constatada o risco da capela de São José de Ouro Preto, a capela da Fazenda da Jaguará (atribuída por Rodrigo José F. Bretas), o risco e a execução da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, o risco da Igreja de São Francisco de São João del Rey e o risco da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará.

O altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto é considerado sua obra-prima, na qual exercitou talento inovador. Um período de 12 anos divide o risco da execução do retábulo: concebido em 1778, o projeto veio a ser executado em 1790. O altar divide-se em três compartimentos de equivalente peso formal, isto é, base, corpo e coroamento sobrepõem-se em alturas idênticas. O trono, concebido em sete degaus ascendentes, insere-se em nicho, tendo a boca da tribuna decorada com delicada cadeia de volutas douradas, ladeado por dois pares de colunas, sendo as internas formadas por quartelões e as externas, de fuste reto com capitéis borromínicos, com o terço inferior decorado em estrias que

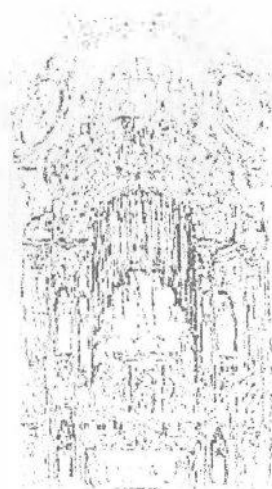


Fig. 19 – Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto (MG). OLIVEIRA, Myriam, 1990/2, p.18.

¹⁵¹ BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1963, p. 159.

¹⁵² OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Tipologia da talha rococó em Minas. Retábulos de capela-mor. *Op. cit.*, p. 418.

descrevem calma linha sinuosa. Assentam-se sobre vigorosos plintos e o espaço intercolúneo descreve uma suave curva, sendo preenchido com imagens postas sobre possantes peanhas. O frontal do sacrário descreve uma movimentação sinuosa, recebendo apliques decorativos da rocalha em dourado; o sacrário projeta-se acima da altura do embasamento, ganhando volutas no entorno e cobertura em linha sinuosa, à feição de arbaleta. A novidade destaca-se no coroamento: sem sobrecarga ornamental, ganha especial realce pela presença escultórica dos anjos nas laterais e, sobretudo, pela composição que substitui a tarja central tradicional, representando a Santíssima Trindade. O Espírito Santo exacerba os limites do arco, invadindo a abóbada, ampliando o sentido ascensório do conjunto e conferindo conotação simbólica a este elemento.

Cumprir ainda uma quarta tipologia de retábulo de altar-mor¹⁵³: trata-se de modelo que guarda proximidade com a talha do Aleijadinho, porém de constituição ainda mais simplificada. O arco do coroamento recebe apenas uma tarja central com o brasão da irmandade ou santo padroeiro da igreja. Os fragmentos de frontão são repetidos acima das colunas e dos quartelões próximos à boca do altar, preenchendo parte do espaço vazio do coroamento. Desse tipo de retábulo, o mais antigo é o da capela do Palácio dos Governadores de Ouro Preto, de 1781. Possivelmente do mesmo período é o retábulo da capela de Nossa Senhora do Pilar de Sabará, que guarda uma tônica popular na fatura dos fragmentos de frontão. O altar da capela-mor de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, datado de 1797, é de autoria do padre Félix Antônio Lisboa, meio-irmão do Aleijadinho; neste retábulo, a identificação com o modelo do mestre prolonga-se nas bases dos vigorosos plintos rentes ao chão, adotados em São Francisco de Ouro Preto. Exemplos mais tardios desta tipologia são ainda os da Matriz de Santa Bárbara, de 1806 – obra que

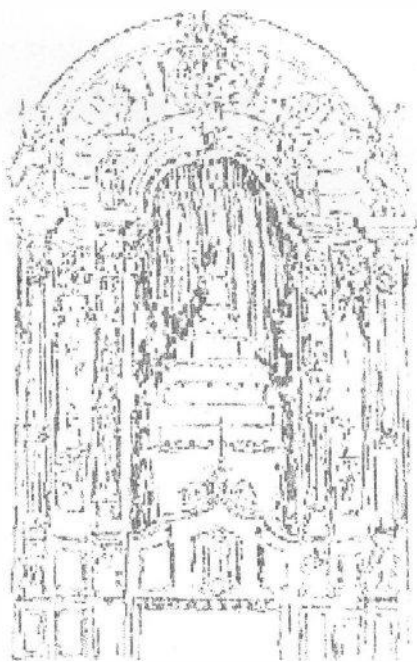


Fig. 20 – Matriz de Santo Antonio
– Santa Bárbara. OLIVEIRA,
Myriam, 1990/2, p.18.

¹⁵³ *Id.*, p. 419.

teve policroma e douramento de Manoel da Costa Athaíde – e da Matriz de Santo Antônio de Itaverava, de 1815.

A historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira¹⁵⁴, em cujos estudos sobre a talha mineira nos baseamos, afirma que os modelos de retábulos rococó originais, com características de ocorrência peculiares à região de Minas Gerais, não se esgotam nos modelos supracitados. Estes, sem dúvida, incorporam os nomes mais significativos da arte da talha e foram adotados com maior incidência. No entanto, alguns entalhadores locais conferiram-lhes toques peculiares, como o exemplo da capela do Bom Jesus de Matozinhos de Santo Antônio de Pirapetinga, de 1795, obra de José Meireles Pinto, e o da capelinha da Serra da Piedade, no qual se pressupõe a colaboração de Aleijadinho, e do qual derivaram os exemplares do Seminário Menor de Mariana (1782), de São Sebastião de Bandeirantes (região de Mariana) e de Nossa Senhora do Socorro (próxima a Barão de Cocais).

¹⁵⁴ *Ibid.*

3 O ROCOCÓ NO RIO DE JANEIRO

3.1 PRESSUPOSTOS GERAIS

Analisemos agora o caso do Rio de Janeiro. As condições peculiares da cidade nos aspectos econômicos, geográficos e sociais, entre outros, contribuíram para definir a estética que se instituiu a partir do século XVIII. Caracterizava-se como cidade portuária, de intensa atividade comercial, escoadora de diversos produtos naturais da Colônia, além do ouro e pedras preciosas que então abundavam das minas desde o final do século anterior. A localização geográfica, definida pela situação litorânea e pela proximidade com a região das minas e a região Cisplatina – com a qual também estendia os contatos de negócios – conspirava a favor dessa polarização mercantil com a Metrópole. Na condição de sede do vice-reino, capitalizava as referências do poder real, insufladas pela presença da figura do vice-rei e de uma próspera burguesia, entre pessoas ligadas à nobreza (homens honrados) e comerciantes poderosos, definidos como “de grosso trato”.

Este universo favorecia uma ambientação de efervescência cultural que viabilizou o surgimento de organizações como a Academia dos Felizes (de 1736), a Academia Científica do Rio de Janeiro (estabelecida no Rio de Janeiro anteriormente à da Corte, em 1772) e a Sociedade Literária (de 1794, onde se discutiam idéias francesas), sob a presidência de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. O relatório do vice-rei Luís de Vasconcelos afirma que existiam na cidade do Rio de Janeiro, entre 1779 e 1789, quatro oficinas de livreiros¹⁵⁵; cumpre citar que nessas livrarias era possível encontrar tratados de arquitetura

¹⁵⁵ CAVALCANTI, Nireu de Oliveira. A livraria do Teixeira e a circulação de livros na cidade do Rio de Janeiro, em 1794. **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1-2, p. 183-194, jan./dez. 1995. “Possuía um excelente mercado consumidor formado de funcionários dos diversos órgãos do poder público, de magistrados, militares graduados, botânicos, músicos e cirurgiões, boticários, físicos, de artistas como os músicos e os atores. Também de professores e seus alunos, artífices, negociantes e, porque não, dos leitores que compravam livros pelo prazer da leitura.”

(Alberti, Paladio, Pozzo, Scamozzi, Serlio, Vignola, Vitruvius, Bibiena, e Blondel, alguns traduzidos para o português), além de “métodos” de desenho e pintura, livros de estampas e de engenharia. O cliente poderia ainda, caso desejasse, encomendar algum exemplar ao livreiro ou conseguir com amigo ou parente que viajasse para o exterior. Havia ainda formas de conseguir exemplares “proibidos” e novidades internacionais através de marinheiros de navios estrangeiros que aqui aportavam para consertos.

A população estratificava-se em camadas sociais definidas; aqui viviam na época portugueses reinóis¹⁵⁶, portugueses¹⁵⁷, estrangeiros, índios, escravos, livres e “impuros” (cristãos novos, mouros e ciganos), além dos mulatos¹⁵⁸. Fica clara, desta maneira, a situação de supremacia e poder de determinados elementos em função de sua ascendência social ou origem. Era natural que, nesse contexto, o ponto de referência fosse a Metrópole, de onde se importavam modelos e, às vezes, materiais e mão-de-obra para as obras religiosas. Isso ocorreu no início do século XVIII, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência; outra, a Ordem Terceira do Carmo, mandou vir de Lisboa a portada em pedra de Lioz, em 1760. Mas este procedimento passou a ser menos corriqueiro na segunda metade do século, quando se passou a contar com material e recursos humanos da terra.

Predominantemente, o gosto carioca optou pela arquitetura de inspiração lisboeta (adoção de plantas curvilíneas de origem italiana em algumas igrejas e fachadas pombalinas)¹⁵⁹ e pelos modelos de talha dos interiores religiosos amparados em referências portuenses, que adotavam a estética rococó preservando a coluna torsa, de tradição joanina. Assim, podemos afirmar que o

¹⁵⁶ Aqueles cujos registros confirmam terem nascido em Portugal. (CAVALCANTI, Nireu de Oliveira. A livraria do Teixeira e a circulação de livros na cidade do Rio de Janeiro, em 1794. *Op. cit.*, p. 179.)

¹⁵⁷ Portugueses eram considerados aqueles que, ainda que nascidos na colônia, eram filhos e netos de portugueses reinóis. (*Ibid.*)

¹⁵⁸ Junto com os negros nascidos livres na colônia, os mulatos formavam uma vasta categoria em gestação, ainda sem definição específica de sua inserção no contexto social da época.

¹⁵⁹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Identidade e estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista. **Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano VI, n. 6, p. 59-65, 1999.

estilo austero, sóbrio e disciplinado pombalino, de inspiração iluminista, ajustou-se às fachadas externas das construções da época, mas para a arquitetura interna, o gosto vigente elegeu também o modelo português de retábulo, de constituição mais sentimental, afeito ainda à adoção de colunas torsas, típicas do joanino, associadas à leveza e graça do rococó.

Atentemos para o fato de que, na primeira metade do século XVIII, o Rio de Janeiro conviveu com a execução de um dos exemplares mais espetaculares da arte luso-brasileira: a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Esta igreja teve o trabalho de talha executado entre 1726 e 1739, tempo recorde para os padrões da época, em função do alto poder aquisitivo dos membros que compunham a Ordem. Para a empreitada, os Irmãos contrataram dois grandes mestres entalhadores de Lisboa: Francisco Xavier de Brito e Manuel de Brito, que adotaram na decoração interna o estilo joanino, então em voga. O resultado final certamente deixou registros na sensibilidade estética, contribuindo para a instituição do gosto que passou a vigorar conjugado ao rococó no período seguinte, ou seja, na segunda metade dos setecentos, e que fortaleceria a preferência pelos modelos portugueses, que mantiveram elementos joaninos. Valentim certamente deixou-se impressionar pela talha da Penitência, pois adotou em sua obra componentes decorativos de inspiração joanina, diríamos calcados naquela obra: seu estilo pessoal fez farto uso de anjinhos, mísulas de constituição esgarçada em movimentação de esforço para fora, lambrequins, cortinados repuxados e perfis inseridos em medalha (por exemplo, o portão do Passeio Público).

Vale assinalar que a arte rococó do Rio de Janeiro, como a de outras regiões brasileiras, passou a adotar, a partir da segunda metade do século XVIII, mão-de-obra local, tecnicamente bem preparada e desenvolvida na própria região. Os artistas locais preenchiam os requisitos necessários para arrematar e dar conta das igrejas que se caracterizaram como importantes monumentos da cidade. A clientela então vigente – Ordens primeiras, terceiras e irmandades – não precisou buscar fora o que já contava ter em casa: grandes mestres entalhadores, como Mestre Inácio e Mestre Valentim, foram contratados para

as principais obras da época, deixando impressos seus estilos peculiares associados às referências estilísticas vindas de Portugal.

A partir do século XVIII, o Rio de Janeiro conheceu um período em que se acelerou a expansão da urbe, havendo o conseqüente aumento do número de igrejas na várzea¹⁶⁰ – espaço para onde a cidade cresceu, descendo do morro do Castelo, no qual originalmente se instituíra. Além dos templos das principais ordens religiosas, localizadas nos morros que balizavam a cidade e no terreiro do Carmo, havia ainda treze igrejas antigas – São José, Paixão, Candelária, Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora da Conceição, Desterro, Santa Cruz, Nossa Senhora do Bonsucesso, Rosário, São Francisco da Prainha, São Domingos, Nossa Senhora do Livramento e Nossa Senhora da Glória –, às quais se juntaram, no período, São Pedro, Senhor Bom Jesus, Santa Rita, Santa Efigênia, Nossa Senhora da Saúde, Nossa Senhora da Lampadosa, Nossa Senhora dos Mercadores, Seminário São José, Convento da Ajuda, Recôlimento dos Barbonos, Nossa Senhora da Lapa do Desterro, Capela de Santana, Jerusalém e Menino Deus. Boa parte desses estabelecimentos religiosos substituiu suas antigas estruturas internas ou executou seus ornamentos e retábulos predominantemente dentro do mesmo período – entre 1753 (altar lateral de Santa Rita) e 1801 (São Pedro dos Clérigos). Esta congruência no tempo favoreceu a implantação de um repertório sintomático do Rio de Janeiro, criando uma típica escola regional do rococó fluminense. Alguns exemplares continuariam a ocorrer inseridos na mesma linguagem estilística, porém adotando colunas de fuste reto, até a segunda década do século XIX; são modelos definidos como rococó de inspiração predominantemente lisboeta, que correspondem à segunda tipologia de retábulos cariocas. Esses exemplares apontam para influências classicizantes, e ocorreram sobretudo a partir de 1800¹⁶¹.

¹⁶⁰ PEREIRA, Sônia Gomes. **A Reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 2, p. 78, 1996. Série Dissertações e Teses.

¹⁶¹ Nesta afirmação, consideramos os exemplares de Santa Rita como retábulos laterais; contudo, é preciso levar em conta que estes foram os pioneiros (1753) e inserem-se no esquema lisboeta. Logo em seguida, viria o altar-mor da Lapa dos Mercadores (.../1771), que

Myriam Ribeiro aponta alguns aspectos que definiram a implantação do estilo no centro carioca¹⁶². O primeiro deles era a **rapidez** com que as novidades aportavam à cidade em relação à sua eclosão na Europa. O Rio de Janeiro recebia as novidades estilísticas antes de todas as demais cidades brasileiras, em primeira mão, quase simultaneamente à ocorrência na Metrópole. Em Portugal, o implante do rococó iniciou-se durante o reinado de D. José, em 1750; já em 1753, acontecia no Rio de Janeiro, na talha da Igreja de Santa Rita (que se mantém na configuração original nos retábulos laterais). Portanto, em curtíssimo período de tempo a nova moda já aportava em terras fluminenses, trazida, certamente, pelo intenso fluxo de mão-de-obra proveniente de Portugal e pelo olhar de negociantes, estudantes, funcionários civis e militares que transitavam Rio–Lisboa e vice-versa. Em Minas Gerais, onde o rococó encontrou grande aceitação e teve adoção prolongada, sua ocorrência deu-se a partir do final dos anos 60; posteriormente, os artistas passaram a viajar para aquela região, atraídos pela farta oferta de trabalho proporcionada pela construção das igrejas de irmandades e ordens terceiras.

Outro aspecto apontado é a excelência de fatura das obras, definida pela **alta qualidade** artística: a talha carioca atingiu excepcionais níveis de qualidade; os artistas de formação nacional, mulatos, alcançaram destreza profissional que os tornou superiores aos artistas que acompanharam D. João VI, no século XIX.

Conjugando as duas correntes – o rococó francês na arquitetura do interior e o pombalino lisboeta de origem italiana na fachada – num mesmo edifício, o Rio de Janeiro já estava produzindo um **ecletismo** arquitetônico que antecipou o período eclético que se costuma atribuir ao século XIX. A sensibilidade estética carioca não se ajustou à frieza dos interiores lisboetas, optando por uma solução autônoma, original e independente, que conferia ao resultado uma tradução peculiar da terra. Foi o caso, por exemplo, das igrejas de Santa Cruz

agrega as duas colunas – torsa e fuste reto, mas que sofreu reforma no século XIX. Depois, seguiram-se vários exemplares adotando a coluna torsa.

¹⁶² OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Identidade e estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista. *Op. cit.*, p. 63.

dos Militares, da Ordem Terceira do Carmo e de São Francisco de Paula, que externamente adotaram o estilo lisboeta pós-terremoto, de origem italiana, e internamente o rococó de inspiração francesa.

3.2 A ADOÇÃO DO MODELO PORTUENSE DE RETÁBULO

A questão que se institui aqui é a seguinte: comprovada a adoção de modelos da Metrópole, desejamos provar que o Rio de Janeiro utilizava nos retábulos de suas igrejas, **na segunda metade do século XVIII**, influências dos modelos do Porto e do norte de Portugal. Esta questão justifica-se sobretudo pelo uso das **colunas torsas**, que já estariam em desuso num repertório rococó, por pertencerem ao vocabulário barroco. Sua adoção através de um repertório acolhido por artistas, público e clientela caracteriza uma relação específica com a região, encampando a modernidade que esta tinha a oferecer dentro da nova moda e dando um passo além, pela exemplaridade de nossos artistas, de formação nacional, e uma tipologia própria, com elementos formais característicos da talha fluminense.

Primeiramente, o aspecto que se evidencia é o de que partia da clientela a preferência pelos retábulos de altar-mor do Porto¹⁶³, adotando a coluna torsa, o que acabava por corresponder às expectativas estéticas do gosto carioca nas principais obras religiosas durante um bom período. Vejamos como define Robert Smith¹⁶⁴ os retábulos portuenses:

“A chama da criação artística, gerada no Porto durante a época joanina, continuou a resplandecer na segunda metade do século XVIII, quando o gosto do rococó despertava na cidade novas e brilhantes reações.[...] Na sua composição, o retábulo portuense ficava extraordinariamente leal à planta joanina em forma côncava

¹⁶³ A impregnação desta influência distendeu-se até Minas Gerais, conforme artigo de Mario Barata, que documentalmente comprova a encomenda feita pela inmandade do SS. Sacramento de um órgão para sua igreja, via Rio de Janeiro, à cidade do Porto. (BARATA, Mário. Caso exemplar de contato do Porto setecentista com as Minas Gerais. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, n. 318, p. 301-303, jan./mar. 1978.)



com colunas “quase-salomônicas”, encimadas por fragmentos de frontões curvos. Desapareceram, porém, as grandes sanefas da tradição da Sé, substituídas por pequenos frontões que, junto com os perfis de tribunas e das bases, se inspiram nos retábulos de Nasoni”.

As relações políticas e comerciais do Rio de Janeiro atrelavam-no com intensidade a Lisboa, capital do reino, e também ao Porto, cidade que do outro lado do oceano conhecia enorme prosperidade, em razão de seu perfil mercante ligado ao vinho, e de onde vinham boa parte dos portugueses reinóis que aqui habitavam¹⁶⁵ e enriqueceram, assim como outros da região do Minho. Tal fato nos é demonstrado por Nireu de Oliveira Cavalcanti em estudo sobre os passaportes dos viajantes reinóis que saíram do Rio de Janeiro¹⁶⁶; tal estudo apontou a cidade do Porto como a principal origem desses passageiros, totalizando 170 pessoas, seguida de Braga (78), Guimarães (78), Lisboa (78), Barcelos (46), Coimbra (19) e Chaves (11), vindo das demais províncias número inferior a uma dezena. Da amostragem total recolhida, 750 registros indicavam a atividade profissional desses passageiros; o maior número era o de comerciantes (365), predominando os donos do próprio negócio (278), que o próprio autor afirma tratar-se das pessoas economicamente mais importantes da sociedade, dignos representantes da burguesia mercantil, de acordo com as declarações de bens que levavam.

O estabelecimento de uma rede de intercâmbio entre o Rio e essas duas cidades (Lisboa e Porto) permitia assegurar os preços das mercadorias; o contato comercial era protegido por legislação¹⁶⁷ que visava beneficiar a

¹⁶⁴ SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*, p. 139.

¹⁶⁵ Caso, por exemplo, do negociante Brás Carneiro Leão, o mais rico da cidade, natural do Porto, possuidor de negócios ligados à importação e exportação, engenhos, navios e inúmeros imóveis urbanos de grande valor. Segundo Cavalcanti, este comerciante mantinha relações comerciais com Lisboa e Porto, sua cidade natal, estendendo contatos com Angola e Benguela, na África, e com Salvador, Recife, Sabará e Serro do Frio, no Brasil. Outros comerciantes e portugueses influentes pertenciam ao Porto ou eram, na maioria, oriundos do norte de Portugal, região do Minho. (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – 2º Ofício de Notas: livro 129, 09.12.1794 *apud* CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 119.)

¹⁶⁶ CAVALCANTI, Nireu de Oliveira. **Passaportes dos viajantes que saíram do Rio de Janeiro: o regresso dos reinóis (1769-1779)**. Artigo a ser publicado na revista de História da USP, p. 29.

¹⁶⁷ O “furor” legislativo garantia a dependência comercial da colônia à Metrópole, proibindo o intercâmbio com outros países, restringindo a implantação de indústrias, delimitando os tipos

Metrópole e garantir a hegemonia dos comerciantes mais poderosos. Chamamos a atenção para o fato de que, também em Lisboa, os homens mais importantes ligados ao comércio eram oriundos da região do Minho¹⁶⁸, caracterizando assim uma rede comercial humana associada sobremaneira à região norte de Portugal, tendo no Porto a cidade de maior importância. Era natural que esses homens, de projetada influência na cidade e membros das Ordens mais proeminentes, deixassem transparecer seus afetos na escolha dos modelos a serem adotados em suas igrejas, optando pelos modelos de sua terra natal. Tal fato se constata, por exemplo, na correção que os irmãos da Ordem Terceira do Carmo encomendam a Mestre Valentim para o altar do retábulo da igreja, inicialmente executado pelo artista lisboeta Luís da Fonseca Rosa¹⁶⁹, adotando colunas retas; recorrem a **novo risco**, conferindo-lhe um perfil similar ao modelo português, mandando substituir as colunas de fuste reto pelas colunas torsas.

*“[...] aprovada a Colocação do último Passo da Paixão no altar-mor da Nova Capela. Fazendo-se o trono, **tirando as Columnas direitas e pondo outros retorcidas** e humma maqueneta para a Sra. no meyo da banqueta e no fim do Trono um docel com seu espaldar para a imagem do senhor Crucificado e que tudo se executou na*

de mercadorias a serem comercializadas pelos comissários volantes (comerciantes viajantes) e impedindo que aqui se implantassem universidades e tipografias. Cabe ressaltar, em especial, a excêntrica lei “Pragmática”, promulgada em 1749, que visava o controle do ouro, impingindo medidas de simplicidade à vida privada, sustando prazeres mundanos e adornos supérfluos nas vestes, transportes, residências e mobiliário. Escapavam desta lei apenas o monarca e sua corte, as igrejas e o culto divino, e os religiosos – que, contudo, deveriam solicitar autorização régia antes de importar qualquer paramento luxuoso. Tal fato nos importa, na medida que a igreja passava a ser o único veículo permitido oficialmente para as manifestações de opulência e ostentação daqueles ricos comerciantes do Rio de Janeiro, deflagrando uma verdadeira competição entre as ordens mais abastadas, como a do Carmo e a de São Francisco da Penitência, que disputavam entre si a primazia em luxo e riqueza, em contraste com a simplicidade arquitetônica e ornamental dos segmentos civis da sociedade.

¹⁶⁸ PEDREIRA, Jorge Miguel Viana. Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII: padrões de recrutamento e percursos sociais. **Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa**, n. 116-117, p. 407-440, 1992. Separata. *apud* CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 118.

¹⁶⁹ SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 6, p. 295-317, 1942, p. 310. “...*Que elle testemunha principiou a aprender o officio de Entalhador na cidade de Lisboa adonde oexerceo muitos anno,...*”

conformidade do Risco, pagando-se a Mestre Valentim da Fonseca hum Conto e seis Centos mil Réis."¹⁷⁰ (grifo nosso)

Mas, se o que estamos defendendo aqui em relação à opção dos modelos portuenses ajusta-se à encomenda das irmandades mais ricas, de homens notáveis, como explicar a adoção do modelo nas demais igrejas – inclusive irmandades de mulatos? Nossa hipótese é a de que os modelos portuenses foram tomados como referência de bom gosto e modernidade, mesmo pelas irmandades menos abastadas – como a da Lapa dos Mercadores¹⁷¹ e de Nossa Senhora Mãe dos Homens –, encontrando ampla aceitação na cidade e tornando-se um modismo encampado por todos. Quanto às irmandades de mulatos, parece-nos natural que aqueles indivíduos, desejosos de serem encampados por uma sociedade que não os absorvia de maneira completa, procurassem assimilar os valores vigentes, adotando até mesmo suas opções estéticas. Prova disso é a forma como Mestre Valentim utilizou na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (1784) não apenas as colunas torsas, mas também as mesmas mísulas e *espagnolettes* que havia adotado no altar-mor da Ordem Terceira do Carmo (1781), seguindo o risco que lhe fora encomendado. Portanto, fica clara a absorção daquele modelo, no desejo de reproduzir na irmandade de mulatos os mesmos elementos adotados naquela de homens notáveis. Ou, para não falarmos em distinções sociais ou de cor, deu-se ali a assimilação da moda, a absorção do gosto.

A moda se instituiu tão fortemente que passou a ser o gosto vigente na época, no Rio, criando uma tipologia própria da região: a capela do noviciado da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência utilizou esse modelo, depois de ter adotado no interior da igreja o que havia de melhor em Lisboa; e a Capela do Santíssimo, em São Bento, foi encomenda de um abade carioca. Na Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, a

¹⁷⁰ Arquivo da Ordem Terceira do Carmo. 14 out. 1780, fl. 89, *apud* CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁷¹ Esta igreja inclui no retábulo de altar-mor colunas torsas e retas, tendo sofrido reforma no século XIX.

encomenda feita a Mestre Inácio ocorreu durante a gestão do bispo D. José Joaquim Justiniano, carioca¹⁷², adotando também as colunas torsas.

O gosto de influência portuense na decoração interna das igrejas cariocas, instituído no Rio, não foi repentino; segundo Germain Bazin¹⁷³, Frei Domingos da Conceição da Silva, autor da talha interna do Mosteiro de São Bento, ainda no século XVII, era “*natural da cidadezinha marítima de Matozinhos, próximo do Porto, que durante longo tempo forneceu grande contingente de emigrantes para o Brasil*”. O *dècor* empregado pelo artista na nave da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento muito se aproxima do altar-mor de São Bento do Porto.

Ressaltamos, no entanto, que o que procuramos fazer aqui foi comprovar a influência dos modelos portuenses nos retábulos cariocas, sobretudo no que diz respeito à adoção das colunas torsas e à inspiração do coroamento. Não afastamos a possibilidade de outras influências, sobretudo do norte de Portugal, uma vez que nem todos os elementos dos retábulos do Porto foram assimilados. Os sacrários portuenses, por exemplo, de grande personalidade, descrevendo linhas sinuosas, não foram adotados no Rio de Janeiro; encontramos exemplares próximos desse modelo na região do Serro do Frio.

3.3 TIPOLOGIA DO RETÁBULO ROCOCÓ DO RIO DE JANEIRO

3.3.1 CONSTITUIÇÃO DO RETÁBULO ROCOCÓ

Consiste o retábulo rococó carioca na composição dos três corpos constituintes – base, corpo e coroamento – com peso formal equivalente. A base apresenta sempre a mesa em forma de sarcófago, pontuada por decoração delicada e linhas sinuosas. As mísulas – elementos de sustentação das colunas –

¹⁷² SCHUBERT, Guilherme (Pd. Dr.). **A província eclesiástica do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Agir, 1948.

¹⁷³ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 296.

apresentam-se em situações frontais e diagonais, acompanhando a movimentação do conjunto típica do estilo, que descreve suaves curvas tornando as quinas adoçadas. Os modelos mais antigos de mísulas descrevem movimento de torção superior projetado para fora; os exemplares modernos, de rococó mais avançado, projetam movimentação inversa, enroscando-se para dentro. Muito recorrente no Rio de Janeiro é a adoção, no corpo do retábulo, de colunas torsas do tipo salomônico, com o terço inferior estriado, podendo aparecer combinadas a quartelões e retas. O espaço intercolúneo é preenchido com peanhas onde se colocam imagens, ou com lambris decorados por molduras enquadrando motivos ornamentais. O nicho central comporta o trono escalonado em construção piramidal, articulando profundidade de modo sucessivo tanto em largura como em altura. No topo do trono, situa-se a imagem devocional, podendo esta ser encontrada em camarim. Separando o corpo do coroamento, temos a cimalha, que, conjugada ao entablamento, vem percorrendo as paredes do edifício até impregnar-se no retábulo, fazendo animada movimentação em avanços e recuos produzidos pelas colunas e pelos espaços que as intercalam. Este elemento articula a sustentação do todo e inaugura o ritmo semicircular de toda a cabeça do retábulo.



Fig. 23 – Retábulo lateral – Santa Rita.
Arquivo pessoal.

Finalmente, a composição do coroamento, cujas linhas de força e composição dos elementos se comportam basicamente de forma similar em todos os modelos cariocas: as laterais são marcadas por arranques de frontão curvos, encimados por figuras antropomórficas – anjos jovens, querubins ou imagens alegóricas. Seguem-se volutas, em ritmo de curvas e contracurvas, que sustentam a moldura superior de arremate do frontão, o qual centraliza uma tarja central com as insígnias da ordem ou do santo, ou uma composição

escultórica com imagem, contornada de raios em glória. A composição estrutural deste retábulo é basicamente simétrica, podendo aplicar ornamentação de rocalha assimétrica.

Ao que tudo indica, os exemplares mais antigos do rococó religioso são os retábulos laterais localizados na nave da Igreja de Santa Rita, provavelmente de origem lisboeta. Esses modelos apresentam colunas de fuste reto e quartelões nas laterais nicho; no coroamento, frontão sinuoso ladeado por anjos ajoelhados sobre arranques de frontão curvos. É provável que o arremate superior do arco desses nichos, que erguem duas angras laterais à tarja central, tenham originado o repertório tipicamente carioca que se instituiu a partir de então na decoração dos arcos-cruzeiro. Deduziu Myriam Ribeiro¹⁷⁴: *“Sendo estes altares os mais antigos do rococó do Rio de Janeiro, é provável que estas angras, que se tornariam lugar-comum na talha da cidade na segunda metade do século XVIII e primeira do XIX, tenham feito aqui sua primeira aparição.”* Este modelo, fundamental para o estudo do rococó religioso carioca, por ser a origem provável da decoração da maioria dos arcos-cruzeiros cariocas, não foi o referencial integral das formas dos retábulos de altar-mor que se seguiram. Uma outra vertente tipológica afluía no início do século XIX, resgatando a coluna de fuste reto de Santa Rita.

3.3.2 OS MODELOS CARIOCAS DE ALTAR ROCOCÓ

Observa-se, no Rio de Janeiro, a ocorrência de dois modelos tipológicos de retábulos rococó:

- A primeira tipologia adotou colunas torsas no corpo do altar-mor, ladeando o nicho onde se insere o trono; corresponde ao modelo predominante da segunda metade do século XVIII, e foi articulado sobretudo pelas figuras

maiores desse período, os mestres toreutas Ignácio Ferreira Pinto (carioca) e Valentim da Fonseca e Silva (mineiro), embora não tenham sido os únicos.

- A segunda tipologia adotou colunas de fuste reto, que começaram a ocorrer nas decorações de interiores religiosos no alvorecer do século XIX. Nesse momento, os modelos lisboetas prevaleceram, e as colunas de fuste reto apareceram em duplas ou em composição com quartelões; os coroamentos dos altares tornaram-se mais concisos e a presença de anjos tornou-se mais rara.



Fig. 24 – Modelo de altar rococó do Rio de Janeiro – 1ª fase.
Desenho da autora.



Fig. 25 – Modelo de altar rococó do Rio de Janeiro – 2ª fase.
Desenho da autora.

¹⁷⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Igreja de Santa Rita. In **Igrejas históricas do centro histórico do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997.

Primeira tipologia:

O período compreendido na segunda metade do século XVIII adotou as colunas torsas. A ocorrência de um mesmo modelo de retábulo¹⁷⁵ durante a segunda metade do século XVIII permite-nos falar de uma tipologia tipicamente carioca, ainda que baseada em modelo português. Assim como procedeu Robert Smith, em sua obra *A talha em Portugal*¹⁷⁶, detectando ocorrências específicas em diferentes regiões lusitanas, podemos afirmar a existência de um regionalismo próprio do Rio de Janeiro. Ao optar pelo rococó francês nos interiores religiosos, a talha conferiu a esses espaços um aspecto palaciano, cortesão, que propiciava ao fiel consagrar suas orações num ambiente de leveza e graça, favorecido pelos tons luminosos das cores sobre fundo claro e pelas suaves radiações douradas que aqueciam e enriqueciam o ambiente. A decoração por vezes distendia-se pelas paredes e pelo teto do altar-mor ou capela, desde o arco-cruzeiro.

Caso peculiar do Rio de Janeiro, o arco-cruzeiro assumiu um papel ornamental preponderante em várias igrejas, comportando uma tarja central e ladeado por aletas decoradas com rocalhas flamejantes. A composição parece ter-se baseado no modelo primevo de altar rococó de que se tem notícia no Rio de Janeiro, o da Igreja de Santa Rita¹⁷⁷: ali, os altares laterais, datados de 1753, ajustam-se em nichos de pouca profundidade na parede (arcadas rasas), tendo como moldura um arco triunfal externo, que se assenta sobre pilastras de decoração pontual e repetida, encimado por cartela sinuosa com as insígnias do santo. Ladeando este elemento, duas angras laterais em curvas abertas – aletas – equilibram a composição.

O modelo adotado manteve predominantemente a planta côncava e colunas torsas salomônicas encimadas por fragmentos de frontões curvos. O coroamento abortou as grandes sanefas joaninas, optando por pequenos

¹⁷⁵ Esta afirmação leva em conta apenas os casos de altares-mores da segunda metade do século XVIII no Rio de Janeiro e os que chegaram aos nossos dias – portanto, as igrejas que ainda existem. Santa Rita, o primeiro exemplar rococó do Rio de Janeiro, não é aqui levada em conta por ser altar lateral.

¹⁷⁶ SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*

frontões inspirados na arte de Nasoni. A estes elementos combinam-se a austeridade clássica adotada no modelo de Lisboa e o repertório decorativo rococó.

Segunda tipologia:

Os retábulos laterais de Santa Rita (1753), de coluna reta, precursores do rococó carioca, eram de origem lisboeta, mas foram substituídos pelos modelos de coluna torsa, em face da grande aceitação deste elemento na segunda metade do século XVIII. No início do século XIX, os modelos de coluna reta voltaram a vigorar nos retábulos religiosos, configurando a segunda tipologia dos altares rococó cariocas. Provavelmente tenha contribuído para este fato a mudança da família real para o Rio de Janeiro, trazendo consigo os valores estéticos da sede do reino português.

A composição geral deste modelo é mais sóbria e despojada, de influência classicizante, diminuindo a ornamentação dourada e suprimindo quase todas as figuras angelicais¹⁷⁸. As colunas de fuste reto são adotadas em pares ou conjugadas às colunas quartelões. A constituição do altar é mais frontalizada e as superfícies tornam-se mais lisas. O arco-cruzeiro – elemento primordial, conjugado aos altares da primeira tipologia, não recebe o mesmo tratamento neste contexto decorativo. As mesas sarcófago permanecem, assim como o coroamento sustentado por volutas e o arremate de frontão sinuoso centralizado por cartela radiante. O nicho do altar-mor apresenta-se em composições variadas, ora em profundidade, com trono

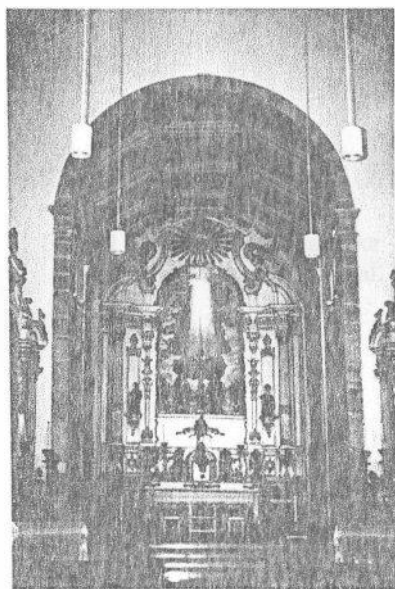


Fig. 26 – Altar-mor – N. S. do Desterro.
Arquivo pessoal.

¹⁷⁷ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Igreja de Santa Rita. *Op. cit.*

¹⁷⁸ Estamos generalizando, mas em casos particulares, como por exemplo na Igreja da Glória, os anjos aparecem, ainda que sem exageros.

escalonado (igrejas de Santa Luzia, Santa Cruz dos Militares e Nossa Senhora da Glória), ora em nichos sem trono, com a imagem sobre pedestais (Nossa Senhora da Pena, na Taquara), ora em nichos de arcadas rasas (Nossa Senhora do Desterro, em Santa Tereza).

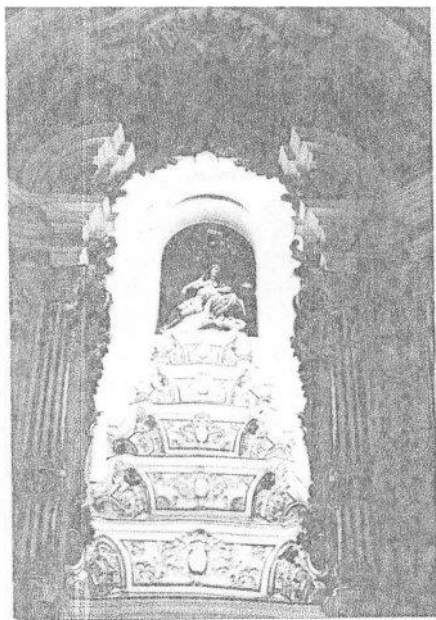


Fig. 28 – Retábulo de altar-mor – Santa Cruz dos Militares. Arquivo



Fig. 29 – Retábulo de altar-mor – Santa Luzia. Arquivo pessoal.

3.3 CRONOLOGIA DOS PRINCIPAIS RETÁBULOS ROCOCÓ DA SEGUNDA METADE DO SÉC. XVIII

Observaremos agora a ocorrência dos retábulos cariocas, segundo ordem cronológica, procurando manter o foco sobretudo naqueles que aqui mais nos interessam: Inácio Ferreira Pinto, objeto de nossas pesquisas, e Mestre Valentim – os dois expoentes máximos da arte torêutica do período. As obras de Mestre Inácio, porém, terão estudo formal específico em capítulo à parte.

Cumprе ressaltar a sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, ambiente rococó cujas obras se iniciaram em 1747, conforme o

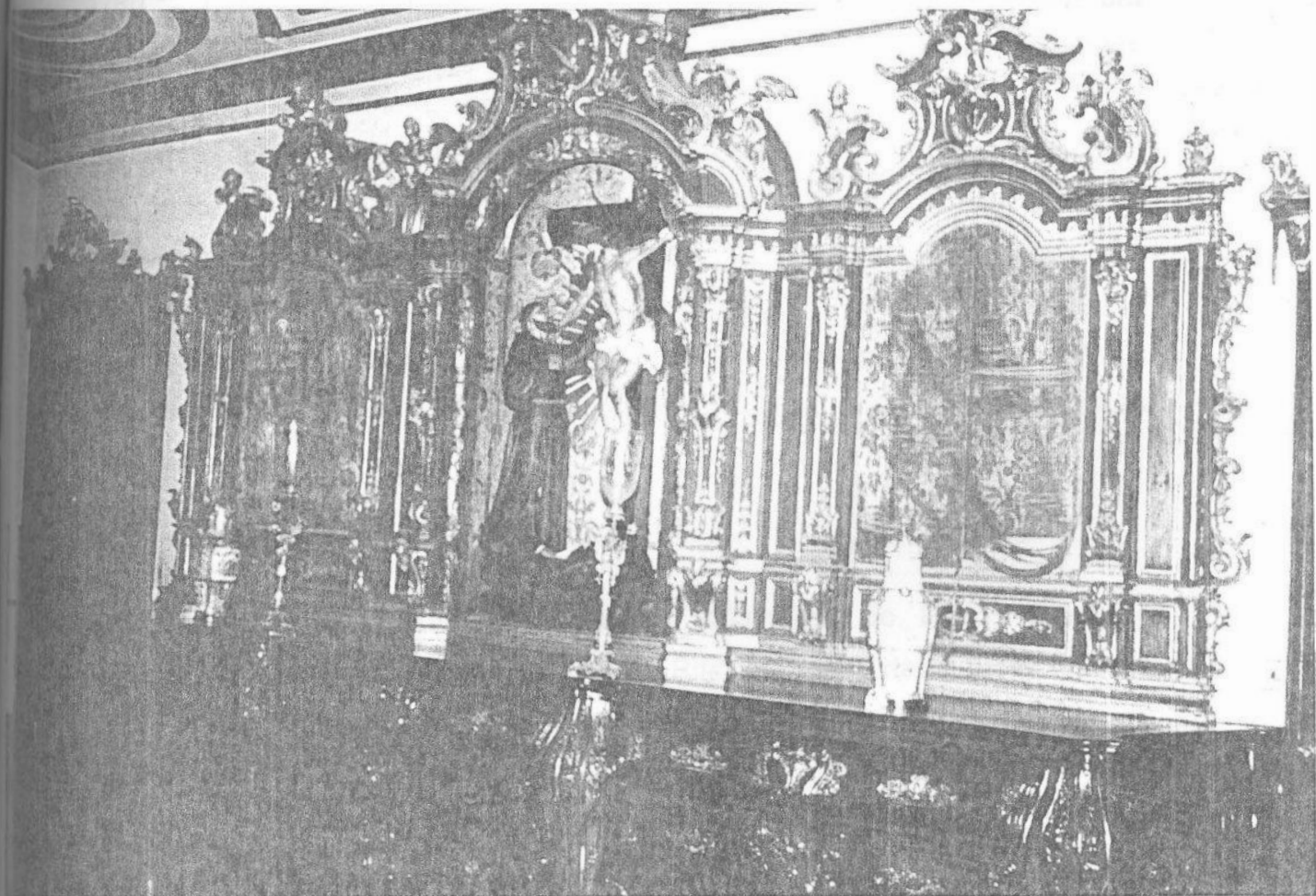


Fig. 29.B – Sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – Fonte: Arquivo pessoal.

Livro de Termos e Resoluções, página 108¹⁷⁹, em que os irmãos concordam “*que era muito preciso fazer-se um consistório (....) e Sacristia por se achar arruinada a parede da banda da Rua do Piolho (....) e que concordaram que se fizesse a dita obra (....) que faria fronteira a nova capela grande*”. Em 1775, encontrava-se totalmente pronta e pintada, e configura, a nosso ver, provavelmente um dos primeiros ambientes rococó no Rio de Janeiro, com uma bela pintura de teto, ladeada por dois painéis menores. O arcaz, datado de 1780¹⁸⁰, é peça de excelente fatura. Sobre esse móvel, sobressaem um oratório central e dois laterais, apresentando o frontão impulsionado por volutas que sustentam o arremate superior; ao centro, o símbolo da ordem franciscana. Os ornatos dourados, de delicada fatura, destacam-se sobre a superfície lisa do fundo e dispõem-se de forma simétrica e disciplinada. Embora não possamos inseri-lo entre os modelos de retábulos, este conjunto de mobiliário e o próprio ambiente da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência constituem uma referência importante para os alvares do rococó carioca, aguardando estudos pormenorizados sobre as datas de execução e as autorias.

• 1753/1759 – IGREJA DE SANTA RITA¹⁸¹

Manuel Nascentes Pinto e sua esposa, originários do Porto, foram os fundadores da igreja consagrada a Santa Rita, padroeira das causas difíceis, ainda nos primeiros anos do século XVIII. Em 1751, o Bispado do Rio de Janeiro resolveu torná-la Matriz da Freguesia de Santa Rita, o que levou a família Nascentes Pinto a temer a perda de sua ascendência sobre a igreja, uma vez que reservava para si e para seus descendentes o título de padroeiro perpétuo e sepultura em campo santo, na capela-mor. Superadas as rixas, a matriz recebeu nova talha no interior do templo, realizada entre 1753 e 1759, substituindo a antiga, barroca. Apesar das intervenções sofridas no século XIX, a igreja preservou a talha dos retábulos laterais, cujo modelo caracteriza o

¹⁷⁹ BARATA, Mário. *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Op. cit.*, p. 68.

¹⁸⁰ Segundo Dr. Mariz, que viu a data em inscrição nas costas do móvel. *Apud* BARATA, Mário. *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Op. cit.*, p. 43.



Fig. 30 – Igreja de Santa Rita – Retábulo lateral – Arquivo pessoal

precursor daqueles que passaram a ser amplamente adotados até o final do século. Baseados em modelo lisboeta, esses exemplares apresentam colunas retas. Em compensação, no altar-mor, embora o coroamento não seja consonante com os que o sucederam (provavelmente houve modificação posterior), estão as colunas torsas, assentadas sobre plintos, por sua vez sustentados por mísulas em diagonal. O arco-cruzeiro, peculiar da escola carioca, repete argumento decorativo do retábulo lateral. A talha de Santa Rita, sobretudo dos altares da nave, apresenta características que se tornariam marca registrada do Rio de Janeiro: emoldurando os nichos, verifica-se a presença de aletas laterais e tarja central; esta composição, precursora em Santa Rita, foi provavelmente responsável pelo arranjo decorativo dos arcos-cruzeiros que passou a vigorar ao longo da segunda metade do século XVIII.

- 1769 – CAPELA DAS RELÍQUIAS DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO

Exemplar atípico, a Capela abacial das Relíquias, inaugurada em 17 de dezembro de 1769, de autoria desconhecida, apresenta, segundo Bazin¹⁸², características da escola do Minho–Douro: decoração assimétrica aplicada sobre a superfície, sem volumetria acentuada, supressão total de elementos figurados e fitomorfos e desintegração da estrutura causada pela descentralização da rocalha. A capela totaliza a ambientação rococó revestindo também as paredes e o teto. Apesar da excelência de fatura, este

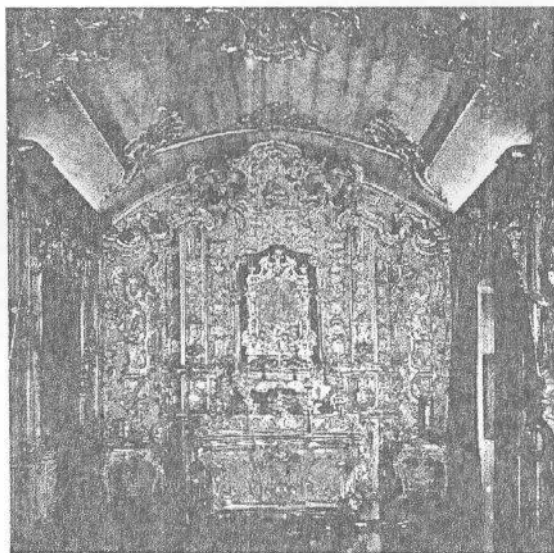


Fig. 31 – Retábulo do altar –
Capela das Relíquias – Mosteiro de São Bento.
Fonte: ROCHA, Mateus Ramalho, 1991, p. 317.

¹⁸¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Igreja de Santa Rita. *Op. cit.*

¹⁸² BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil. Op. cit.*, p. 331.

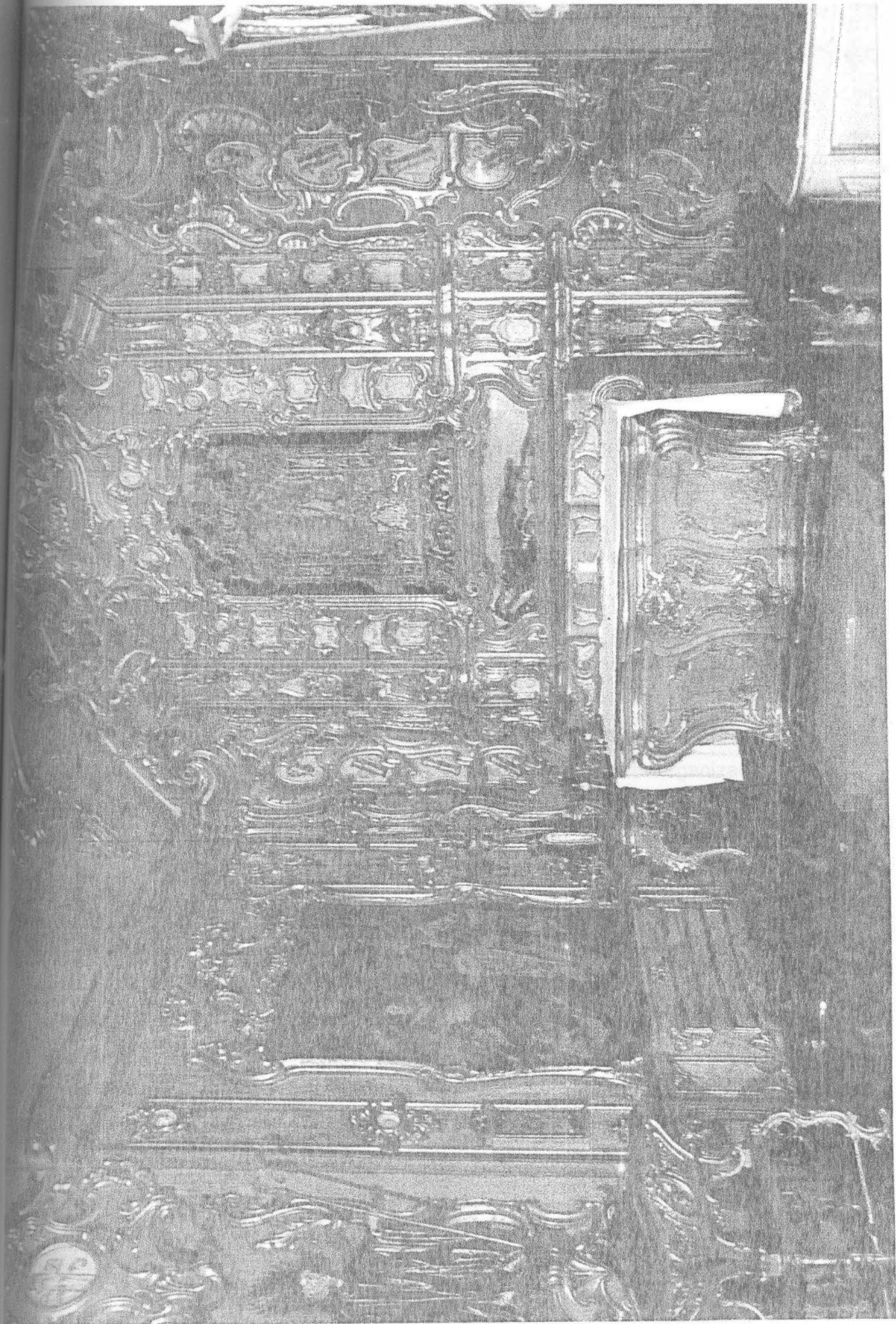


Fig. 32 -- Capela das Relíquias do Mosteiro de São Bento, 1769-- Fonte Gráficos Brunner Ltda.

modelo não encontrou repercussão, o que para nós caracteriza realmente a opção do gosto carioca pelo modelo português de talha simétrica, adotando coluna torsa, coroamento específico e nicho com trono escalonado.

..../1771 – LAPA DOS MERCADORES¹⁸³

Alguns comerciantes da região reuniam-se para cultuar a Virgem em torno de um oratório. Com o tempo, ampliando-se o número de fiéis e fortalecendo-se o culto, mandou-se erigir a igreja com a ajuda dos comerciantes mais abastados. Os aspectos construtivos, edificados entre 1747 e 1755, relacionam-se a Lisboa, de onde vieram em pedra de lioz as portas e janelas. A nave, de planta curvilínea, é o único exemplar que restou deste partido no Rio de Janeiro (São Pedro dos Clérigos foi demolida, e a Igreja da Glória é octogonal). As obras de decoração estenderam-se até 1771, e são de típico sabor rococó. A Lapa dos Mercadores apresenta arco-cruzeiro com decoração regional carioca e a presença da tarja central com as insígnias da Virgem, encimada pela coroa portuguesa, ladeada de aletas em rocalhas delicadas. O embasamento do retábulo assenta-se sobre plintos simples, desprovidos de guarnição; a mesa em sarcófago ostenta sacrário de estilo posterior. A banqueta organiza-se em três degraus, em cujo ápice se encontra um nicho com a imagem da santa padroeira. A dinâmica do altar organiza-se em concavidade, em ritmo induzido pelas três colunas, das quais as da extremidade são de fuste reto e a central, torsa, com o terço inferior estriado com frisos em diagonal acelerada. As mísulas que sustentam as colunas, de composição em forma de volutas bem assinaladas, projetam-se em movimento de torção externa. Os espaços intercolúneos são revestidos de lambris onde se alocam medalhões ovais com cenas da vida da Virgem (não estão no altar, no momento, em função das restaurações pelas quais vem passando a igreja); na parte superior e inferior, delicadas rocalhas distendem filetes emoldurando a superfície sem se

¹⁸³ FERNANDES, Cybele Vidal. Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores. In *Igrejas históricas do centro histórico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997.



Fig. 34 - Retábulo de altar mor - Igreja da Lapa dos Mercadores - Arquivo pessoal

encontrarem. A tribuna encerra-se acima da cimalha em arco abatido. Delicada renda formada de pequenas volutas em ritmo de curvas e contracurvas percorre a boca da tribuna, pontuada por flores e querubins – um de cada lado. O trono, em cinco degraus escalonados, comporta camarim em arco pleno onde se abriga a imagem do Cristo crucificado.

Finalmente, o coroamento organiza movimento ascendente voltado para o centro a partir de arranques, aqui flexibilizados pela configuração de volutas, que ganham intensidade à medida que se aproximam do centro. Num impulso de contracurvas, em movimento ascendente, erguem-se os dois fragmentos de frontão, que sustentam o arremate superior, decorados de flores e *putti*. A tarja central, circular e contornada por elementos radiantes, apresenta grupo escultórico formado pelo Pai, Filho e Espírito Santo, coroando a Virgem. Encima a composição a coroa de Portugal, já tocando a superfície do teto. Sobre os arranques, ajoelha-se um par de anjos de cada lado (que não constam em nossas fotos por estarem sendo restaurados). A igreja hoje incorpora modificações, ocorridas no século XIX, que acrescentaram composições aos altares laterais, alongando-os até o nível da cimalha, e aumentou a capela-mor em extensão e altura (1869/1873 – Antônio de Pádua e Castro).

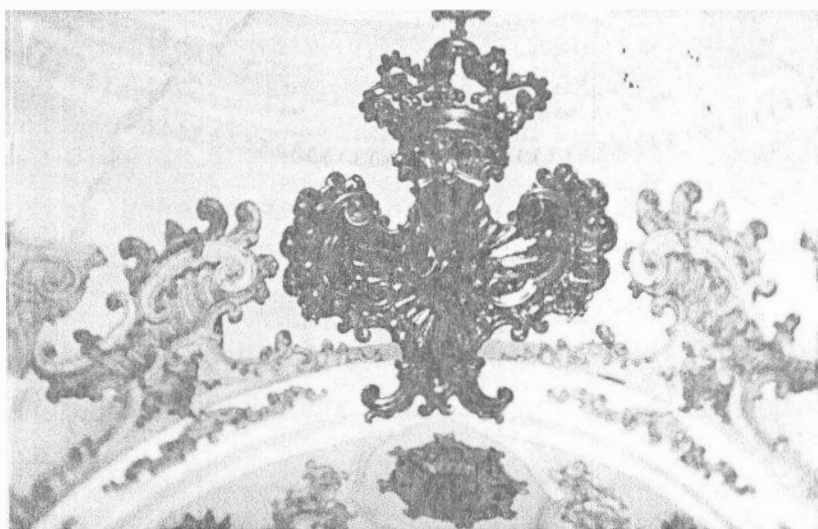


Fig. 33 – Arco-cruzeiro – Lapa dos Mercadores. Arquivo pessoal.

• 1773 – CAPELA DO NOVICIADO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO

Primeira obra arrematada por Valentim¹⁸⁴ na condição de mestre, a Capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo destinava-se à iniciação dos irmãos na Ordem. Como as demais capelas de noviciado¹⁸⁵, diferencia-se das composições de retábulos do altar-mor por suas pequenas dimensões, caráter intimista, especificidade do espaço e, finalmente, atendendo a objetivo social (a nosso ver, mais do que ao religioso), assume um aspecto de salão cortesão, palaciano.

O altar apresenta mesa em forma de sarcófago, de acentuada reentrância na base, que recebe sistema decorativo em linhas sinuosas e arremate superior com cercadura de acantos. No embasamento, os plintos articulam o primeiro estágio de movimentação do todo, deslocando-se ligeiramente para a frente, e descrevem sinuosa saliência à medida que se aproximam do chão. A mesa posterior sustenta as mísulas e o sacrário ao centro. Cumpre observar aqui a primeira manifestação das mísulas características de Mestre Valentim: descrevem movimento de forte impulsão para fora, projetado por enrolamentos esgarçados nas laterais, com recortes decorativos e ornatos variados (rocalhas, flores, nervuras, plumas), demonstrando a constante preocupação do artista com esse ornato. Estes elementos irão manter a mesma estrutura ao longo de sua obra – obviamente, apresentando diferenças nos estágios mais maduros, pois o estilo de qualquer artista mantém características peculiares essenciais, embora sofra mudanças naturais relativas às diferentes fases artísticas.

O sacrário tem configuração triangular, com repuxado de cortinas e cercadura de anjos, e o cordeiro pascoal sobre o livro do apocalipse com os sete selos;

¹⁸⁴ fls. 25, 1º Livro de Receita e Despesa do Noviciado. In CARVALHO, Ana Maria Monteiro de. A madeira como arte e fato. **Revista Gávea**. Rio de Janeiro: PUC, n. 10, p. 55-77, 1993. Antes disso, em 1772, o nome de Valentim figura nos livros da Ordem ao lado do de Luís da Fonseca Rosa, que na época estava à frente das obras da igreja.

¹⁸⁵ Outras capelas de noviciado do mesmo período são as da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.



Fig. 35 – Capela do Noviciado da Ordem Terceira da Nossa Senhora Carmo
Fonte: CARVALHO, Ana Maria F. Monteiro, 1999. pág. 65

colunas torsas, pseudo-salomônicas, com o terço inferior estriado em diagonais acentuadas, que “aceleram” o movimento de rotação. O nicho central, em arco de meio ponto, guarda a imagem da santa, sobre peanha. O coroamento é emoldurado por grandes modilhões, que sustentam o arremate de frontão superior. Os arranques de frontão encontram-se, neste modelo, dentro da composição central do coroamento. Hoje estão despojados de anjos, mas em fotos antigas¹⁸⁶ esses elementos estavam presentes.

A peculiaridade deste modelo é a movimentação do todo em três tempos, projetada para a frente em degraus e frontalizada (normalmente, os exemplares do rococó articulam a movimentação em diagonais e curvas; não é o caso aqui estudado). O conjunto torna-se bastante sugestivo ao olhar em razão da utilização de eficiente “truque”: um cortinado repuxado arremata todo o perfil em arco que liga a parede ao teto. Este fechamento do entorno concentra o olhar no centro, que é o retábulo da capela – efeito teatral de deslumbramento e surpresa, associado a recurso ótico em que a cor do tecido marca a delimitação do espaço, impedindo que o olhar vagueie e fixando-o na composição do altar. A Capela do Noviciado faz a integração decorativa total do ambiente: paredes e teto recebem tratamento esmerado, em segmentos conduzidos pelas pinturas e janelas das paredes laterais, sempre articulando movimentação cambiante das superfícies.

Alguns pontos tornam-se claros nesta primeira obra de Valentim: excelência técnica, virtuosismo escultórico e domínio da estilística rococó. Fica evidente também a ocorrência de elementos arraigados ao joanino: profusão de querubins, elementos fitomorfos naturalistas, lambrequins, borlas, repuxado de cortinados e farta iconografia cristã. Valentim adota, junto ao moderno rococó, um repertório de ressonância barroca, que denuncia ao mesmo tempo aceitação e resistência aos novos padrões estilísticos, assim como dificuldade em despojar-se do passado. Nossa interpretação é a de que tal atitude

¹⁸⁶ CUNHA, Almir Paredes. **A capela de Nossa Senhora das Vitórias da Igreja de São Francisco de Paula do Rio de Janeiro e a sua atribuição ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva**. Tese para o concurso de Livre Docência da cadeira de História da Arte, apresentada à EBA-UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966.

conservadora correspondia a valores vigentes na época, uma vez que arrebatou tantas obras e que sua fama transcendeu seu tempo de vida, deixando registros na tradição popular. Artista e público faziam parte, assim, do mesmo universo cultural, conservador.

• 1781 – ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO

Inicialmente instituída dentro da igreja carmelita, a Irmandade da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo mandou erigir em terreno anexo à igreja conventual sua própria sede. A pedra fundamental foi lançada em 1755, e em 1761 já era benta sua bela portada em mármore de lioz, vinda de Lisboa. A fachada segue orientação pombalina, de estrutura sóbria e suntuosa.

As obras de decoração interna da Ordem Terceira do Carmo foram inicialmente encomendadas a Luís da Fonseca Rosa, mestre lisboeta, cujo nome consta nos livros em 1768 como autor dos altares laterais¹⁸⁷. Em 1772, o nome de Valentim aparecia ao lado do do mestre, executando serviços na igreja. Em 1772, Valentim assumiu a Capela do Noviciado. A essa altura, seu trabalho já era admirado pelos Irmãos, sendo-lhe sucessivamente encomendadas obras de acréscimo: em 1780, execução de grade, molde de lampadário, urna, capela do trono e cruz da capela-mor. Em 1789, sob a orientação de novo risco, Valentim foi contratado para executar o trono, a substituição das colunas de fuste reto por colunas torsas, maquineta para a imagem da santa sobre a banqueta e um dossel com espaldar para a imagem do Cristo, no alto do trono.

A estrutura geral deste altar, certamente após as modificações solicitadas pelos irmãos, é muito semelhante à dos demais modelos do Rio de Janeiro. Mas essas alterações, transcritas por Nair Batista¹⁸⁸, são, na opinião de Ana Maria Monteiro de Carvalho¹⁸⁹, insuficientes. Na verdade, essa autora lhe atribui todo

¹⁸⁷ CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. *Op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁸ BATISTA, Nair. Valentim da Fonseca e Silva. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 4, p. 291-306, 1940, *apud* CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁹ *Ibid.*

o altar-mor, reivindicando determinada citação no mesmo documento: “*altar-mor da nova capela*”.

Organiza-se este altar em estrutura côncava, que lhe confere movimentação e monumentalidade, pois amplia a dimensão parietal sobre a qual o retábulo se ampara. O embasamento tem dois registros, de peso formal idêntico. Os socos recebem decoração exótica, em que *espagnolettes* – numa ousadia própria do rococó, que adota elementos profanos – surgem aladas no espaço do altar-mor, próximas ao chão. As mísulas recebem tratamento ornamental tão acentuado que dilui seu papel de sustentação. Concebidas em movimento de rolamento projetado para fora, têm as laterais esgarçadas, decoração em rocha assimétrica e abrigam anjinhos sob sua estrutura. O frontal recebe tratamento decorativo intenso e complicado.

O altar é conduzido nas laterais em direção ao centro por seqüência de três colunas torsas salomônicas com o terço inferior estriado em movimentos giratórios inversos (esquerda–direita), com filetes em diagonal de movimentação acelerada. Compõem-se de cinco espiras, guarnecidas de fartas guirlandas de flores, com capitéis borromínicos. Ladeia o altar um par de nichos sobre peanhas, cobertos por rígidos dosséis. A cimalha, de cornija fortemente projetada, acentua a movimentação do conjunto, em ritmo de saliências e reentrâncias, correspondendo às colunas e aos espaços intercolúneos. De cada coluna projetam-se arcos em meio ponto, descrevendo a curvatura do forro em abóbada de berço. O efeito, à distância, é de dilatação do espaço. O nicho apresenta trono escalonado em seis degraus, tendo no ápice o Senhor Crucificado sob dossel com lambrequins. Ao pé do trono, sobre a banqueta, a imagem da Virgem. O coroamento inicia-se em arranques de frontão curvos, sobre os quais se ajoelham dois anjos. A decoração é sobrecarregada e um pouco confusa; arremata-se por composição central escultórica representando a ascensão do Senhor, cercado de querubins e radiação em glória. Fecha o centro superior do altar a moldura superior de arremate. Nos ovais, medalhões e apliques do retábulo registram-se elementos da simbologia cristã, na presença dos símbolos das litânias (louvores) e da

hierarquia celeste – arcanjos, anjos e querubins. Cumpre observar a presença do arco-cruzeiro, de típica decoração rococó carioca, revestindo a boca e as aduelas das pilastras e fechando o ápice com tarja e aletas.



Fig. 36 – Retábulo de altar-mor – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
Fonte: CARVALHO, Ana Maria F. Monteiro de, 1999, p. 59.

• 1784 – IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO E BOA MORTE

A Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Homens Pardos¹⁹⁰, situada na antiga capela do Hospício, juntou-se, em 1734, à Irmandade de Nossa Senhora da Assunção e Boa Morte (de homens brancos não-notáveis e pardos). Juntas, reuniram esforços para a construção de edifício digno para o culto e, em 1735, sob o risco do brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, iniciaram-se as obras. A planta da igreja difere da maioria de partido português, que adotava traçado retangular: apresenta cruzeiro com plano octogona¹, coberto por abóbada.

O risco da portada da igreja, de 1784, é de autoria do Mestre Valentim¹⁹¹. Segue a orientação pombalina, com frontão levemente sinuoso e fecho em volutas, tendo cartela central com a inscrição “*Janua Coeli*” (porta do céu). Consta nos livros de Receita e Despesa da Ordem em 1790, o nome de Mestré Inácio como o executor da porta de madeira, feita em cedro, com delicada decoração rococó.

Internamente, o retábulo é de autoria de Mestre Valentim. De composição mais sóbria do que as demais obras religiosas executadas pelo mestre, a Conceição e Boa Morte institui-se em concavidade, pelo deslocamento das colunas externas conduzidas em direção ao centro por painéis de quinas adoçadas. O embasamento apresenta elementos decorativos que reproduzem os adotados na Ordem Terceira do Carmo: ali estão as mesmas *espagnolettes* (ligeiramente mais profanas, uma vez que apresentam bustos salientes e fartas plumas sobre o penteado), e as mísulas de composição bastante próxima às do Carmo, com anjinhos sentados sobre os enrolamentos inferiores. O corpo do retábulo apresenta nas laterais pares de colunas torsas com guirlandas nas espiras, terço inferior estriado em sulcos de movimentação acelerada e capitel borromínico (ou compósito). Os espaços intercolúneos sustentam medalhões ovais com inscrição mariana e simbologia eucarística. A boca da tribuna recebe

¹⁹⁰ VALVERDE, Silvana. Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte. In **Igrejas do centro histórico do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997.

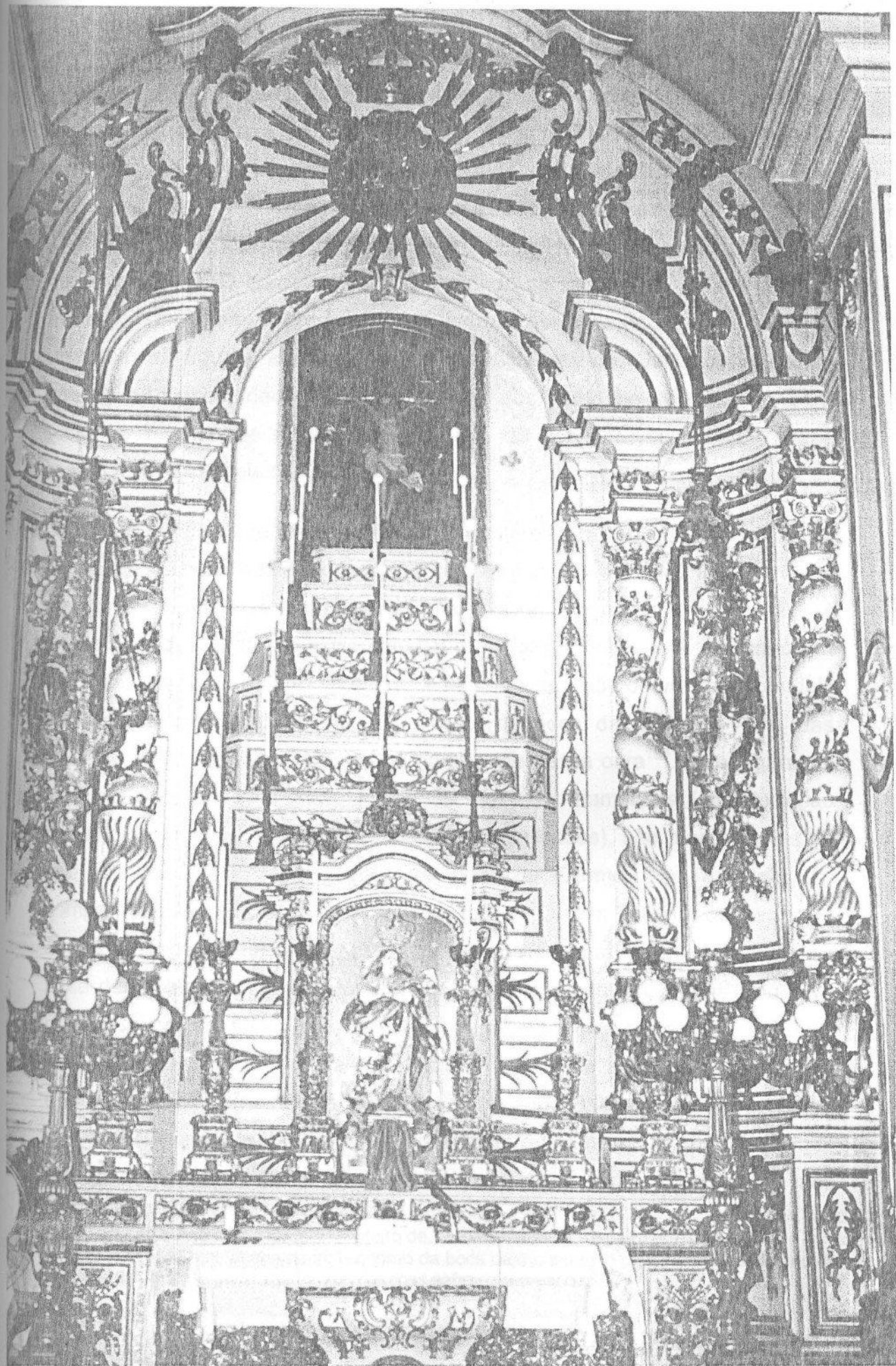


Fig. 37 – Igreja Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte – Retábulo de altar mor – Arquivo pessoal

delicada moldura de folhas em arrecada, que, como outros detalhes decorativos, tem fatura em “tremido” (fitas e folhas). O nicho comporta trono escalonado em sete degraus, em profundidade, decorado com palmas, com o Cristo crucificado no ápice, tendo na base, sobre a banquetta, a Virgem da Conceição e, no topo do trono, o Cristo crucificado – mesma disposição da Igreja do Carmo. O coroamento foi aumentado no século XIX; dois arranques de frontão apóiam-se sobre as colunas internas do retábulo, sobre os quais se assentam as figuras alegóricas da fé e da esperança. Seguindo o *design* vigente na época, dois modilhões partem dos arranques de frontão para sustentar o arremate superior do retábulo, de configuração sóbria. A tarja central traz as insígnias da Virgem Maria.

Dentre os retábulos de Mestre Valentim, o da Igreja da Conceição e Boa Morte é o único que não integra a decoração com as paredes e o teto; provavelmente a encomenda tenha se restringido ao altar-mor, e as obras tenham sido depois interrompidas. Quanto ao estilo pessoal do artista, o retábulo em questão é o único feito por ele que não apresenta a costumeira renda de volutas, com dois pequeninos querubins, um de cada lado, na boca da tribuna – uma das “marcas registradas” de Valentim não presentes nessa obra¹⁹². A configuração total do altar é menos complexa, e os motivos ornamentais (com exceção daqueles referidos como de “tremido”, muito delicados), são mais simples do que os que Valentim executou na obra do Carmo. Por exemplo: se compararmos as colunas, constataremos que na Ordem Terceira do Carmo as espiras recebem guirlanda mais farta; os aros de acantos que circundam a base das colunas do Carmo têm pontas caprichosamente reviradas, enquanto no da Conceição estão mais calmos e assentados. As estrias, por sua vez, parecem estar, no Carmo, mais aceleradas e em maior número. A base deste retábulo recebeu ornamentos aplicados sobre superfícies planas – o que para nós soa estranho, dentro do repertório formal de Valentim. De qualquer forma, o retábulo da Conceição e Boa Morte é um trabalho muito interessante, mas

¹⁹¹ CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. *Op. cit.*, p. 73.

¹⁹² Não teria sido este acabamento em torno da boca da tribuna feito posteriormente, no século XIX, quando grande parte das igrejas cariocas sofreu intervenções?

que hoje apresenta uma pintura grosseira, o que compromete um pouco a avaliação da talha.

Segue-se um período de intensa atuação da figura exponencial de Mestre Inácio, cujas obras abordaremos em separado, no Capítulo 4. São elas:

- 1785 / 1795 – Igreja do Carmo (antiga Sé)
- 1787 / 1789 – Sacristia e Capela–Mor da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento
- 1789 / 1790 – Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens
- 1795 / 1800 – Capela do Santíssimo Sacramento – Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento

Entre 1795 e 1800, foi executada a talha da Capela do Santíssimo, situada na nave lateral esquerda da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, no Mosteiro de São Bento, por encomenda de Frei Luciano do Pilar, natural do Rio de Janeiro. Trata-se de gracioso modelo de talha rococó, no qual foi adotado um trabalho fino e delicado, com influências chinesas, sobretudo no sacrário, no qual, segundo afirmou Bazin¹⁹³, as formas sinuosas têm recurvamentos de labaredas.

A capela, inteiramente dourada, faz a ambientação rococó em plenitude, decorando paredes, altar e teto, em consonância com a predileção desse estilo por ambientes intimistas e de pequenas dimensões. O retábulo desenvolve-se em ritmo de ligeira concavidade, conduzido pelas colunas e pelos espaços intercolúneos que fazem a passagem de forma contínua das paredes laterais para o camarim. Esta mesma integração harmoniosa ocorre em relação ao teto, onde a forma semicircular da abóbada de berço compartimenta-se em frisos decorados, induzindo em cadência o olhar em direção à parede de fundo, na qual se insere o altar.

O corpo do altar é formado, de cada lado, por mísulas, em movimento de rotação superior projetado para fora, que sustentam duas colunas torsas externas e uma coartelão que ladeia o altar. As torsas (colunas salomônicas)



Fig. 38 – Capela do Santíssimo Sacramento – Mosteiro de São Bento – Arquivo pessoal

têm o terço inferior estriado em curvas de dinâmica acelerada, como de praxe nos altares cariocas da segunda metade setecentista. As espiras, de sulcos profundos, são guarnecidas de fartas guirlandas, acionando a movimentação ascendente através da base ligeiramente mais grossa que a parte superior (entasis). Os espaços intercolúneos entre as torsas são recobertos por lambris guarnecidos com molduras, tendo ao centro elemento oval com simbologia cristã. No segundo espaço, próximo ao altar, insere-se peanha com imagem de santo encimado por dossel.

A cimalha, num caso atípico entre as capelas aqui estudadas, vêm das paredes laterais, avançando sobre o altar, onde contribuem para assinalar a movimentação em avanços e recuos. Sobre a cornija, encimando as colunas, a decoração descreve ritmo ascendente, inserindo-se em triângulo (símbolo da Santíssima Trindade). Sobre a primeira coluna (externa), temos um pequeno arranque, encimado por volutinha retorcida e arranjo de flores; sobre a segunda, um arranque de frontão interrompido, encimando um anjo ajoelhado, orando. Da terceira coluna – quartelão –, desenvolvem-se as volutas que fazem o coroamento, sustentando os arremates de frontão. O tema decorativo central, rodeado de radiação gloriosa, é o cordeiro sobre o livro dos sete selos (símbolo do apocalipse). Cobrindo o sacrário, desponta uma sanefa com lambrequins, de onde desce um cortinado vermelho, recobrando o fundo do nicho e pontuando a única cor sobre toda a talha que reveste a capela.

Dois arcanjos (ou figuras de convite?), segurando cornucópias (símbolos da fartura), repetem, em versão rococó, a disposição adotada no altar-mor da igreja: fazem a recepção do altar, trajados de forma cortesã, com arranjos de plumas sobre as cabeças. A postura contorcida e graciosa dessas esculturas descreve sinuosidade em “S”, numa movimentação espontânea, quase dançante.

O sacrário, elemento fundamental e espetacular, justifica a nome da capela, que resume o mistério maior do cristianismo – o Santíssimo Sacramento –, e

¹⁹³ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. *Op. cit.*, p. 332.

preenche o nicho desde a mesa até a cimalha, inserindo-se em triangulação conduzida por linhas sinuosas e decoração flamejante. No centro, figura o Sagrado Coração, em meio a nuvens e querubins, com radiação gloriosa.

Em toda a concepção de fatura prevalece o detalhamento preciosista, em que as extremidades se contorcem em pequenos “arrebites”; o resultado é um espaço refinado, favorecido pelo ouro da talha e pelo esmero decorativo. As diferenças entre o risco e a obra, assim como ocorreu no altar-mor (que também sofreu modificações em relação ao risco), tiveram a intenção de torná-la mais rococó.

A Capela do Santíssimo Sacramento é de autoria desconhecida. Numa época em que os artistas seguiam os caprichos da encomenda, deixando transparecer apenas em detalhes o aspecto pessoal de seu estilo, fica difícil detectar, em alguns casos, a linguagem pessoal de determinados artistas. No entanto, o risco original¹⁹⁴, existente nos arquivos do Mosteiro de São Bento, nos oferece preciosos indícios a respeito da obra, e, embora não possamos afirmar categoricamente sua autoria, apontaremos alguns detalhes que nos pareceram relevantes.

Em primeiro lugar, constatamos as diferenças entre o traçado original e a concepção final da obra. Formalmente, as correções resultaram num sacrário mais longilíneo; o tema central foi substituído – em lugar da ressurreição do Cristo, o Sagrado Coração. O Divino Espírito Santo, que encimava o sacrário, foi suprimido, assim como o cortinado que pendia do dossel, contornando a boca da tribuna. O tema central do coroamento – o cordeiro sobre o livro –, que no risco estava deitado sobre o livro, ganhou versão mais disposta, de pé, portando a bandeira. O autor do projeto previra uma coluna torsa central ladeada por duas colunas de fuste reto. Frei Luciano do Pilar mandou modificar para a configuração atual, com duas torsas e uma quartelão. O espaço intercolúneo entre a coluna quartelão e a torsa central, em lugar de repetir a

¹⁹⁴ SILVA-NIGRA, Clemente da (Dom). *Op. cit.*, p. 108 – Projeto da obra da nova talha da Capela do SS. Sacramento, desenho atribuído ao mestre-entalhador Ignácio Ferreira Pinto – 1795. Dimensões do original 51 X 56 cm, arquivo do Mosteiro.

decoração de ovais com elementos simbólicos, recebeu peanha onde se inserem imagens.

A segunda constatação, já discutida, é a de que a adoção da coluna torsa nos retábulos cariocas partia da clientela, e do gosto já instituído no Rio de Janeiro. Temos aqui um caso em que o encomendante é carioca e optou pela presença marcante de duas colunas torsas já no final do século XVIII, quando os próprios artistas pareciam considerar esse elemento esgotado. Bazin¹⁹⁵ chamou a atenção para o fato de que esta capela, construída mais de dez anos depois da capela-mor, é mais rococó do que aquela. Obedeceu à vontade de Frei Luciano do Pilar, que afirmou tê-la mandado executar pelo modo “mais moderno” e claramente interveio em sua execução, dadas as diferenças entre a traça e a obra. Este fato nos documenta que, no descompasso entre o que o que o artista planejava e o resultado final da obra, prevalecia a vontade do encomendante. Atenção: estamos inaugurando o século XIX!

Finalmente, quanto ao aspecto ornamental, gostaríamos de apontar alguns pontos que nos pareceram curiosos. Comparando a Capela do Santíssimo com o altar da Ordem Terceira do Carmo, encontramos os mesmos anjinhos, segurando festões de flores, assentados sobre mísulas de movimentação torsa projetada para fora, e também os ovais, ornados com simbologia cristã, pendendo do arremate superior da moldura. O Cristo que está à frente do sacrário e o Cristo do coroamento do retábulo são bastante parecidos. É fácil observar uma enorme quantidade de anjinhos e querubins, no risco, assim como o cortinado, tão ao gosto de Mestre Valentim, sobre o sacrário. Quanto ao sacrário, trata-se de concepções triangulares, divergindo apenas em alongamento na altura. A utilização recorrente de simbologia cristã era uma predileção de Valentim, assim como a adoção de sanefas e lambrequins. A atribuição de autoria que D. Clemente da Silva-Nigra delega a Ignácio Ferreira Pinto não nos parece pertinente. A traça em nada combina com o estilo daquele mestre. Não cremos tampouco que Frei Luciano do Pilar fosse recorrer a artista estrangeiro, quando os cariocas já se revelavam tão competentes e amalhavam todas as ofertas do mercado. Nossa intenção aqui não foi delegar

uma atribuição definitiva, mas manifestar nossa impressão de que o **risco** pode ser de Valentim. Supomos que o “modo mais moderno” ao qual Frei Luciano do Pilar se refere foi justamente a supressão dos elementos barrocos, aos quais Valentim era afeito, enxertando alongamento de linhas e chinesices na decoração.

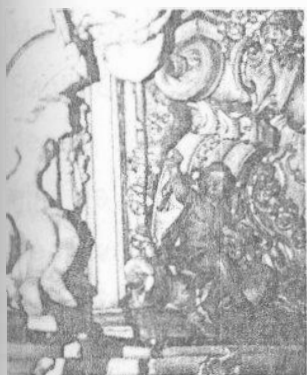


Fig. 39 – Anjos do altar –
Ordem Terceira de N. S. do
Monte do Carmo.
Luiz da Fonseca Rosa.
Arquivo pessoal.



Fig. 40 – Coroamento do altar.
Ordem Terceira de N. S. do Carmo.
Luiz da Fonseca Rosa –
Arquivo pessoal.



Fig. 41 – Sacrário – Capela
do Noviciado – Ordem
Terceira de N. S. do Monte
do Carmo.
Luiz da Fonseca Rosa –
Arquivo pessoal.

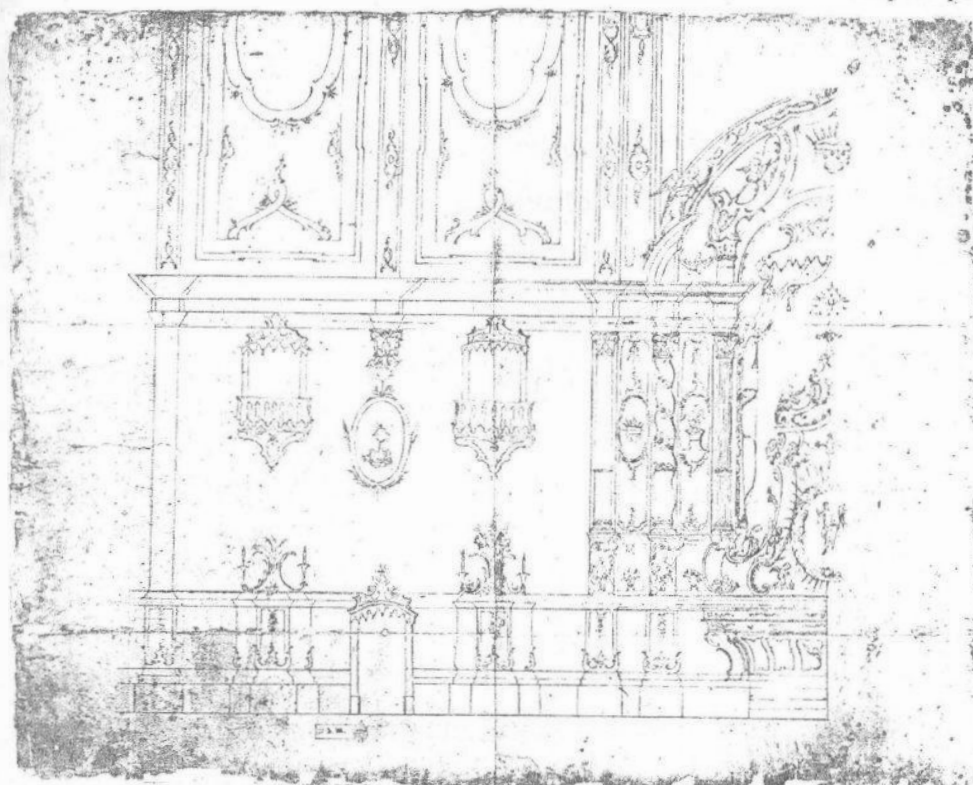


Fig. 42 – Projeto da talha da Capela do Santuário – Planta 156 do catálogo de mapas e plantas do arquivo de São Bento – 65,5 x 54 cm. ROCHA, Mateus Ramalho, 1991, p. 176.

¹⁹⁵ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. *Op. cit.*, p. 333.

• CAPELA DO NOVICIADO DA ORDEM TERCEIRA DOS MÍNIMOS DE SÃO FRANCISCO DE PAULA

Em 7 de julho de 1756, foi criada a Ordem Terceira de São Francisco de Paula, por provisão do 4º Bispo do Rio de Janeiro, Dom Frei Antônio do Desterro Malheiros. Inicialmente, a irmandade ocupava as instalações da Igreja da Santa Cruz dos Militares, onde venerava seu santo de devoção. Mas o natural desejo de conceder à sua imagem um local exclusivo fez com que, em 4 de abril de 1757, fossem iniciadas as obras de uma pequena ermida, no Largo da Sé Nova (onde hoje é a capela-mor do templo), para onde se transferiram em procissão solene em 29 de dezembro do mesmo ano, com a assistência de autoridades civis e militares, finalizando-se as obras em 1758. A decisão de ampliá-la veio logo em seguida, e, em 5 de janeiro de 1759, lançava-se a pedra fundamental de construção da nova igreja. O número de devotos aumentava a cada dia, crescendo em paralelo as generosas esmolas para a edificação do novo edifício, a qual se prolongou até o início do século XIX. Internamente, as obras estenderam-se até 1865¹⁹⁶.

O altar-mor desta igreja obedece ao risco do Mestre Valentim, que atuou na igreja entre 1801 e 1813 (ano de sua morte) – período que já caracteriza o abandono da coluna torsa pelo Mestre (ou o assentimento da clientela), passando ele a adotar as de fuste reto, com farta decoração floral, o que se constata não só no altar desta igreja, como no da Santa Cruz dos Militares; em paralelo à inovação da coluna, inicia-se nesta fase um transbordamento decorativo nas grandes igrejas.

A pequena Capela do Noviciado, devotada a Nossa Senhora das Vitórias, é obra de Mestre Valentim. Trata-se de pequeno salão, cujas paredes laterais intercalam espaços de janelas (do lado direito) e portas (do lado esquerdo), com painéis pictóricos representando a vida de São Francisco de Paula – obras de Manuel da Cunha e Silva. No alto da parede, circundando o salão, próximo ao teto, corre festão de flores em apanhados regulares. O teto apresenta painel

¹⁹⁶ ALONSO, Aníbal. **Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula**. (resenha histórica) Rio de Janeiro: publicação da irmandade, 1966.

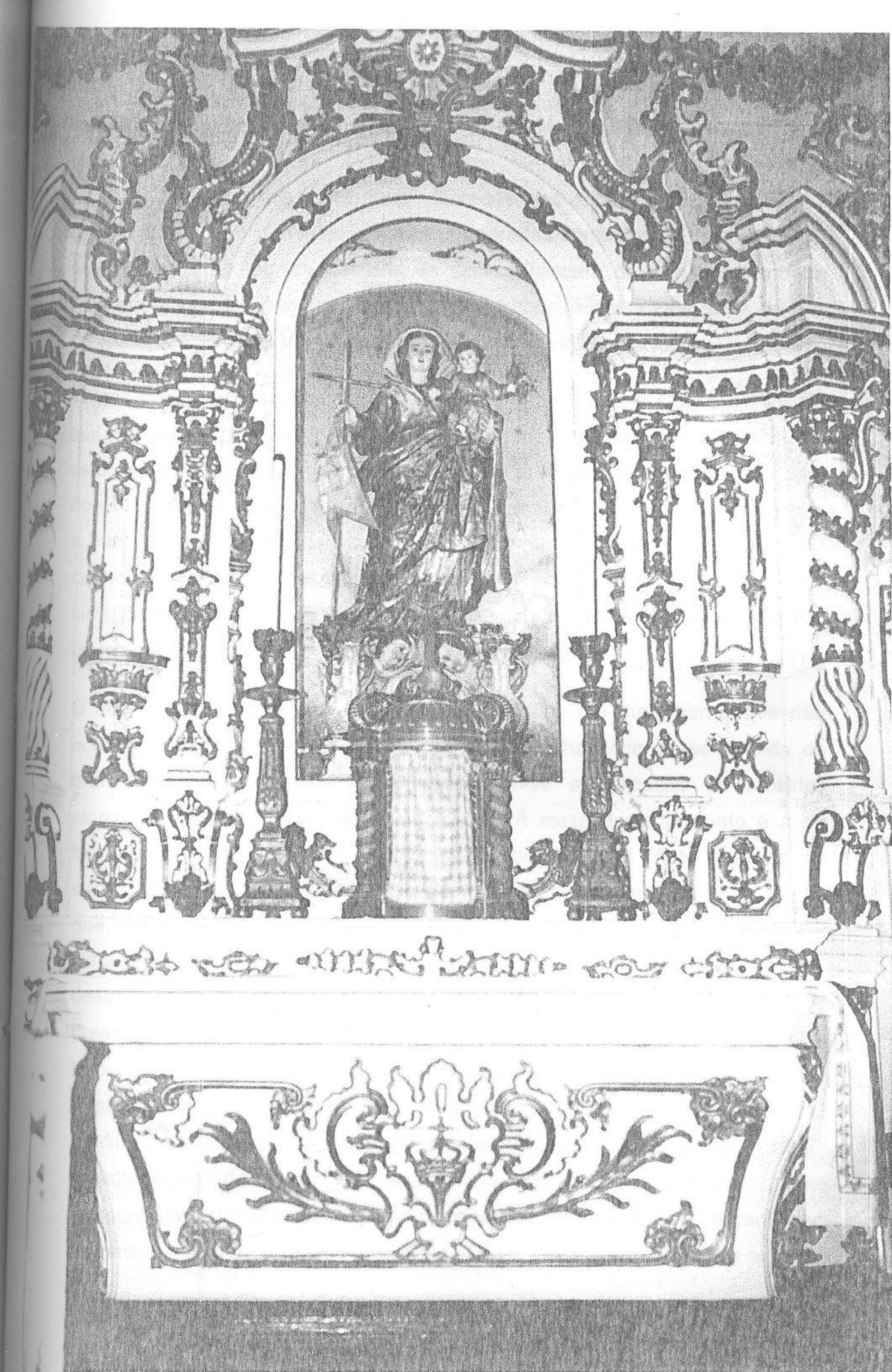


Fig. 42 B Capela do Noviciado da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Paula – Arquivo pessoal

central (de Manuel da Cunha), no qual se vê Nossa Senhora das Vitórias, circundada de anjos e querubins, em elegante moldura de talha. A superfície restante do teto é lisa, com frisos dourados nas extremidades. A inserção circular do painel pictórico com molduras douradas aproxima-se, como modelo, da decoração do teto da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, um dos primeiros ambientes de sabor rococó implantados no Rio de Janeiro, e de onde Valentim certamente sofreu influências.

Temos neste gracioso exemplar da talha de Mestre Valentim claros indícios de sua maturação plástica, vivendo ele um momento estilístico que configura em estágio de transição em sua carreira. Embora estejamos à frente de uma obra do estilo rococó, atentemos aos detalhes deste altar, que denotam claramente a transição pela qual passava o artista, na virada do século, em sua obra de cunho religioso. Curiosamente, enquanto nesta capela paira uma certa simplicidade, nas igrejas Valentim adotou uma decoração sobrecarregada (como na Santa Cruz dos Militares, da mesma época).

O altar é construído sobre fundo parietal, ladeado por duas portas que dão acesso a corredor lateral ligado à sacristia. A talha encontra-se pintada de branco, com realces dourados, destacando-se a aplicação de rocalhas alongadas e assimétricas, ao gosto rococó. A mesa deste conjunto é a de fatura mais simples dentre as do acervo de Valentim. Tem a forma de sarcófago, e as linhas sinuosas do perfil lhe conferem uma estrutura calma, que, se comparada ao modelo da do Carmo (de 28 anos atrás), evidencia claramente que o Mestre perdia a impulsão arrojada das linhas rococó, numa desaceleração do ritmo formal. O mesmo podemos dizer em relação ao preenchimento das superfícies, que ganham uma cadência mais despojada. Na banquetta, há um sacrário inteiramente dourado, em que pequenas colunas torsas sustentam a cobertura em forma de abóbada. As mísulas deste altar confirmam nossa opinião de que este retábulo propõe uma “volta à calma”: características da grafia valentiniana, em que as torções superiores se projetam em esforço para fora, aqui comparecem, no entanto, sem o tradicional esgarçamento que distende as espirais para as laterais. Em lugar dos anjinhos

abrigados em seu interior, vemos cabecinhas de querubins descansando sobre os enrolamentos inferiores. A rocalha que ornamenta estes elementos é a mais despojada dos modelos produzidos pelo Mestre. Segue-se o corpo do altar, em que as laterais são compostas de coluna torsa, espaço intercolúneo com peanha e pilastra quartelão. Atentemos ao terço inferior estriado das colunas torsas, em que o ritmo das diagonais perdeu o arrojo das torções empreendidas pelos modelos realizados no correr da segunda metade do século XVIII. O entablamento descreve movimentação determinada pela mísula em diagonal, que define a mesma situação do arranque de frontão que encima a cornija. Alternam-se saliências e reentrâncias articuladas pelos elementos de sustentação. A boca da tribuna é surpreendentemente simples (provavelmente foi reduzida posteriormente para a inserção de vidro, a fim de proteger a imagem da santa). O arremate decorativo da boca da tribuna (hoje afastado da mesma) apresenta o característico acabamento de volutas e modilhões, com a presença de duas pequenas cabeças de querubins (recorrente em todos os altares de Valentim), uma de cada lado¹⁹⁷. Nesta capela, assim como na do Carmo, não figuram os anjos que em outros tempos adornavam os arranques de frontão do coroamento, conforme consta em fotos antigas¹⁹⁸.

O frontão deste retábulo confirma a tipologia carioca, utilizada ainda no alvorecer do século XIX. Tal fato comprova a assimilação do modelo pelo vocabulário formal das igrejas do Rio, que, ao viverem momento de transição – do qual o retábulo em questão é um exemplo –, não se despojaram com facilidade deste cororamento composto de arranques de frontão interrompidos¹⁹⁹, volutas laterais (modilhões) sustentando o arremate superior

¹⁹⁷ Nossa afirmação feita aqui só não se refere à Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, na qual consideramos a possibilidade de haver sido feita alguma modificação no século XIX, pois não se ajusta ao vocabulário formal de Valentim, sobretudo naquele período – 1784, incompatível com todo o demais tratamento dado ao altar, que teve clara aproximação com o da Ordem Terceira do Carmo.

¹⁹⁸ CUNHA, Almir Paredes. *Op. cit.*, p. 28-29.

¹⁹⁹ Nos retábulos de altar-mor, estes elementos costumam encimar anjos ou figuras alegóricas. Esta regra não se aplica às capelas de noviciado de Valentim: na Ordem Terceira do Carmo, ele não os adotou. Na capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (de autoria não determinada) estão presentes, assim como na Capela do Santíssimo do Mosteiro de São Bento.

do frontão e centrando tarja decorativa com emblema de charitas (caridade) – lema da Ordem Franciscana.

Cumpramos observar que este trabalho permanece fiel, em alguns aspectos, à postura artística de Valentim: a adoção de simbologia cristã, da qual o artista não se desvencilhou em toda a sua obra; o hábito de pontilhar a paisagem de seus altares com querubins, cuja graça infantil confere um ar faceiro à composição; a presença de sanefas com lambrequins fazendo a decoração das portas e janelas das laterais da capela. Quanto aos painéis pictóricos, constatamos uma ornamentação que se aproxima dos arcos-cruzeiros da época: são encimados por duas aletas laterais, com uma tarja central, aqui destituídas de qualquer insígnia ou emblema.

Mas devemos aqui enfrentar o paradoxo entre este trabalho de Valentim – a capela do noviciado de São Francisco de Paula – e as obras que desenvolveu quase em paralelo: a Santa Cruz dos Militares²⁰⁰ e a cabeça do remate do sacrário da São Pedro dos Clérigos²⁰¹. Por que a primeira chegou a tal simetria e simplicidade, numa “volta à calma” que nos faria acreditar (apesar da franqueza rococó) em prenúncio neoclássico, enquanto as outras reatam com a algazarra angelical e a sobrecarga decorativa²⁰²?

Para nós, é sintomático que o artista vivia um amadurecimento que o inclinava para um contexto mais disciplinado, mais tranqüilo. O pequeno altar lateral da capela da Ordem Terceira do Carmo (1796/1797), cujas pilastras laterais faceiam a superfície das paredes, bem demonstra esta fase de contenção formal e decorativa. A capela do noviciado também evidencia um desapego do

²⁰⁰ CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. *Op. cit.*, p. 87-94.

²⁰¹ *Id.*, p. 76-86.

²⁰² Lembremo-nos de que o altar-mor da São Francisco de Paula, também sobrecarregado, embora tenha tido posteriormente intervenção de Antônio de Pádua e Castro, tem prova documental de que o artista trabalhava nele quando morreu, em 1813 (BATISTA, Nair. *Op. cit.*). Acreditamos que Pádua e Castro adaptou-se à grafia de Valentim e não adulterou radicalmente a obra do Mestre, pois em sua atuação na Nossa Senhora Mãe dos Homens ficou evidente esse cuidado com a consonância, ao regular seu trabalho ao altar-mor de Ignácio Ferreira Pinto; a hipótese que aqui levantamos é a de que a decoração preexistente na Igreja de São Francisco de Paula já era sobrecarregada.

passado; de todas as suas obras, é a que tem menor número de anjos e movimentação mais contida.

Segundo Ana Maria Monteiro de Carvalho²⁰³, a obra de Valentim reflete uma contradição “*sintomática das tensões culturais vivenciadas pela sociedade do Rio de Janeiro no século XVIII*”. É simultaneamente uma promessa de futuro e um comprometimento com o passado, reflexo de sua própria condição de ambigüidade. O rococó, segundo essa autora, não foi totalmente assimilado pelo mestre; numa postura conservadora, ele adotou uma concepção formal simétrica, impregnada de reminiscências barrocas.

A arte de Valentim era, sim, voltada para o passado, mas foi exatamente aí que residiu o sucesso de sua trajetória. Refletia o sentimento vigente na época, da sociedade que encampou sua obra e ajudou a determinar seu rumo, numa eterna crisálida que não se transforma, numa modernidade sem ruptura.

3.4 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE OS RETÁBULOS DA SEGUNDA TIPOLOGIA DO RIO DE JANEIRO

Não seria justo falar dos retábulos cariocas sem incluir determinados exemplos que não foram citados nesta cronologia. Seremos, no entanto, breves nas considerações sobre estes retábulos, sobre os quais não temos informações precisas.

A Igreja da Glória ostenta magnífico exemplar cujo coroamento se insere na tipologia carioca. Trata-se de talha de excelente fatura, provavelmente do final do período rococó, hoje destituída da pintura de má qualidade que a revestia. Esse altar adota colunas de fuste reto, que remetem ao modelo lisboeta (a Igreja de Santa Rita, de 1756, precursora do rococó no Rio, de origem lisboeta, adotou em seus altares laterais a coluna de fuste reto; e Inácio Ferreira Pinto resgatou esses suportes no arco-cruzeiro de São Bento, em 1793). O nicho comporta trono escalonado, sobre o qual se encontra a imagem da Virgem em

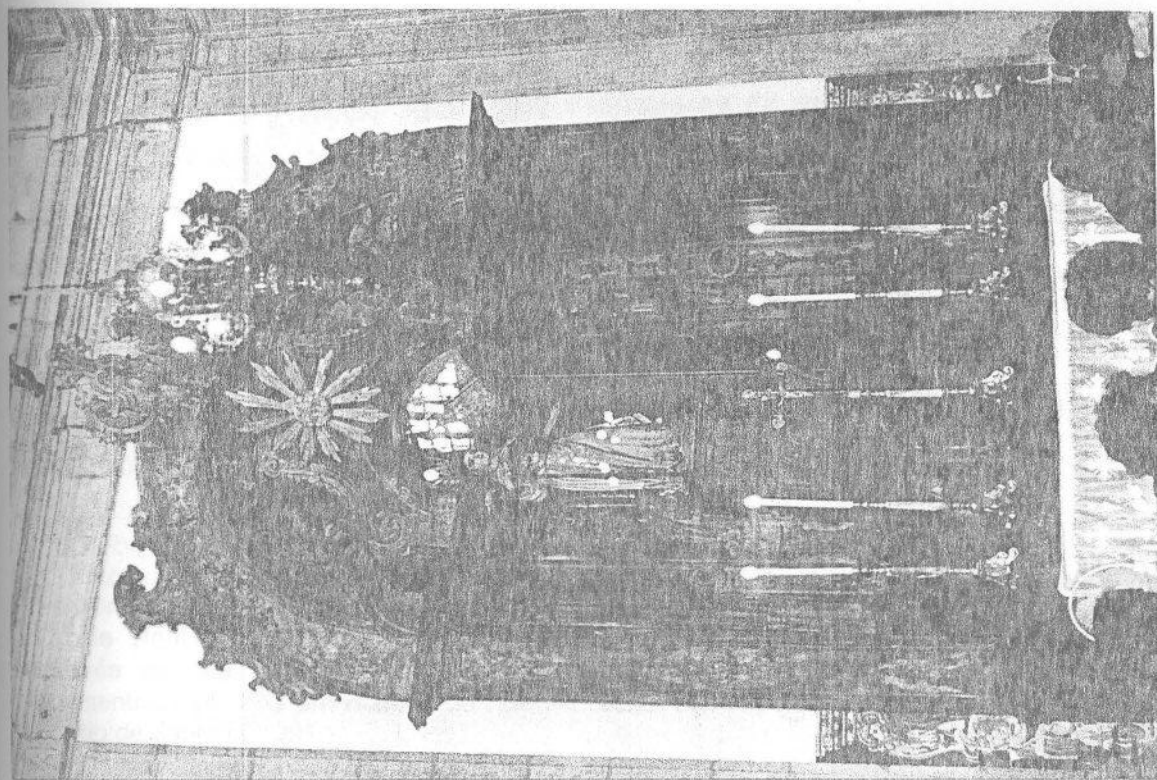


Fig. 45 – Retábulo lateral – Igreja da Glória
Arquivo pessoal

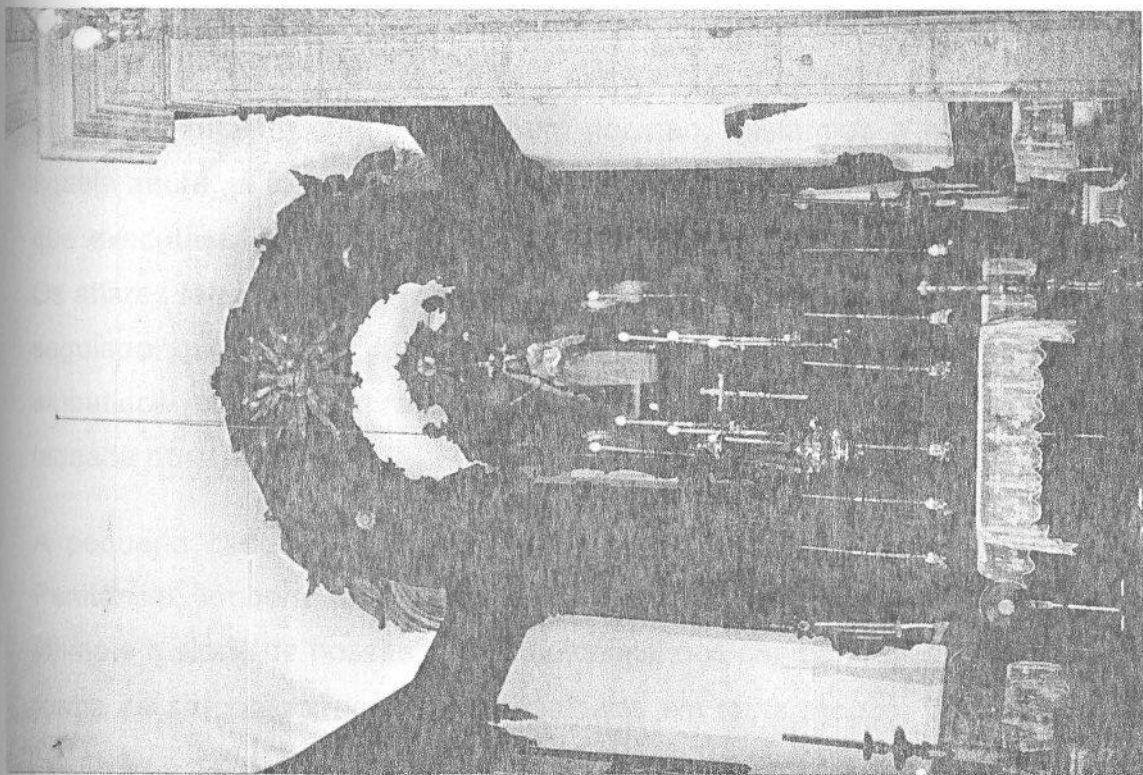


Fig. 46 – Retábulo de altar mor – Igreja da Glória
Arquivos pessoais

camarim. Fica difícil, neste caso, fazermos aproximações, em razão das condições atuais do retábulo – sem pintura e douramento, o que dificulta um pouco a leitura da obra – e também por não afastarmos a hipótese de que, àquela altura, já fosse possível existir no mercado discípulos dos dois mestres que executassem ótimos trabalhos. Por ora, fica em suspenso esta questão. Os altares laterais adotam da mesma forma a coluna de fuste reto e quartelão, seguindo os modelos inaugurados em Santa Rita, de influência lisboeta, embutidos em arcada rasa sobre a qual encontramos tarja centralizada, ladeada por aletas.

A pequena capela do noviciado da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, embora tenha sofrido as intervenções posteriores²⁰⁴ de que foi vítima a maioria de nossas igrejas coloniais, nos chama atenção pela mesa em forma de sarcófago, ricamente trabalhada em talha rococó, pelo coroamento, compatível com o modelo em voga na época, e pela adoção das colunas torsas, a irmandade, que então prestigiara o modelo lisboeta na primeira metade dos setecentos, utilizando seus melhores artistas, manifestou aqui a preferência pelo modelo recorrente na cidade do Rio de Janeiro, o que confirma um gosto próprio, uma opção de sabor nacional.

Os retábulos laterais da Igreja de Santa Luzia, executados por Antônio de Pádua e Castro (1870 – 1873), são exemplares do rococó tardio, e seguem a mesma disposição decorativa dos retábulos laterais inaugurados em Santa Rita e utilizados também em Nossa Senhora da Glória; constituem boas referências para observarmos como a segunda tipologia teve longa aceitação, pois foram executados no século XIX.

A rapidez com que os modelos rococó foram assimilados no Rio de Janeiro, criando uma tipologia própria e uma escola de qualidade, foi sintomática na

²⁰³ CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. *Op. cit.*, p. 101.

²⁰⁴ Antônio de Pádua e Castro executou serviços para a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, mas tudo indica que sua atuação restringiu-se ao teto e às paredes. (FERNANDES, Cybele Vidal. **A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro**. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em História da Arte – EBA-UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.)

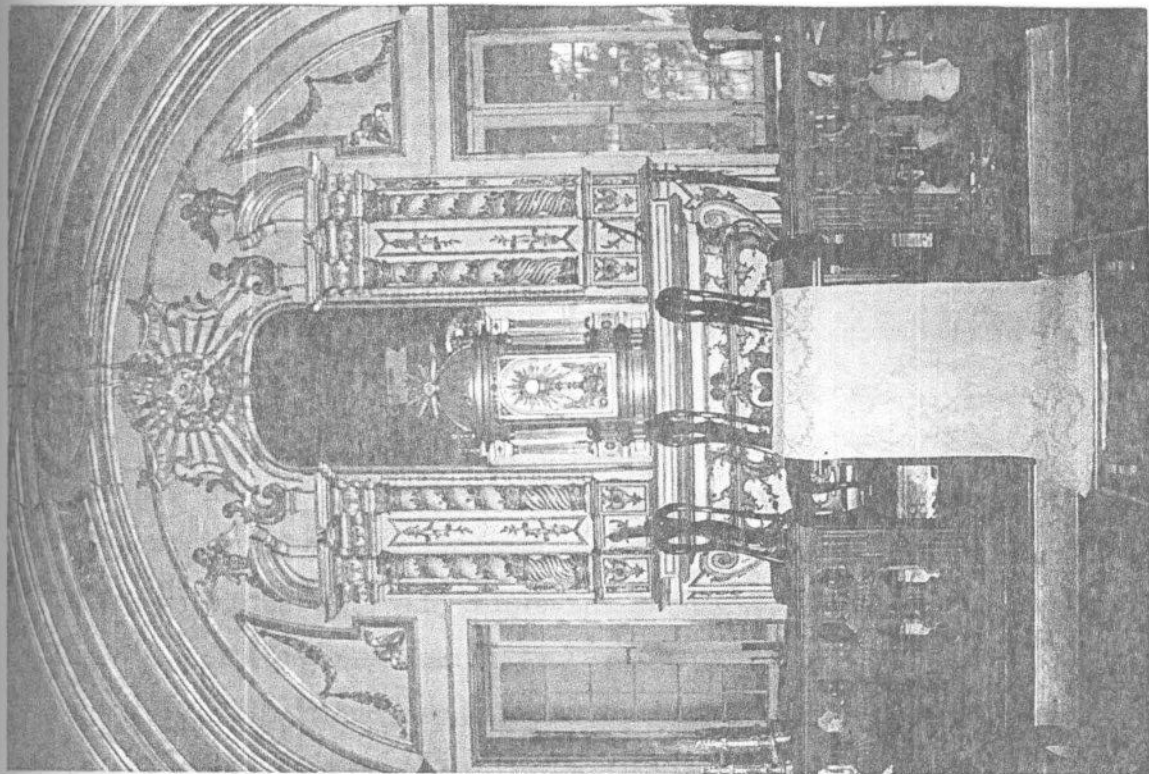


Fig. 43 – Capela do Noviciado da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.
Arquivo pessoal.

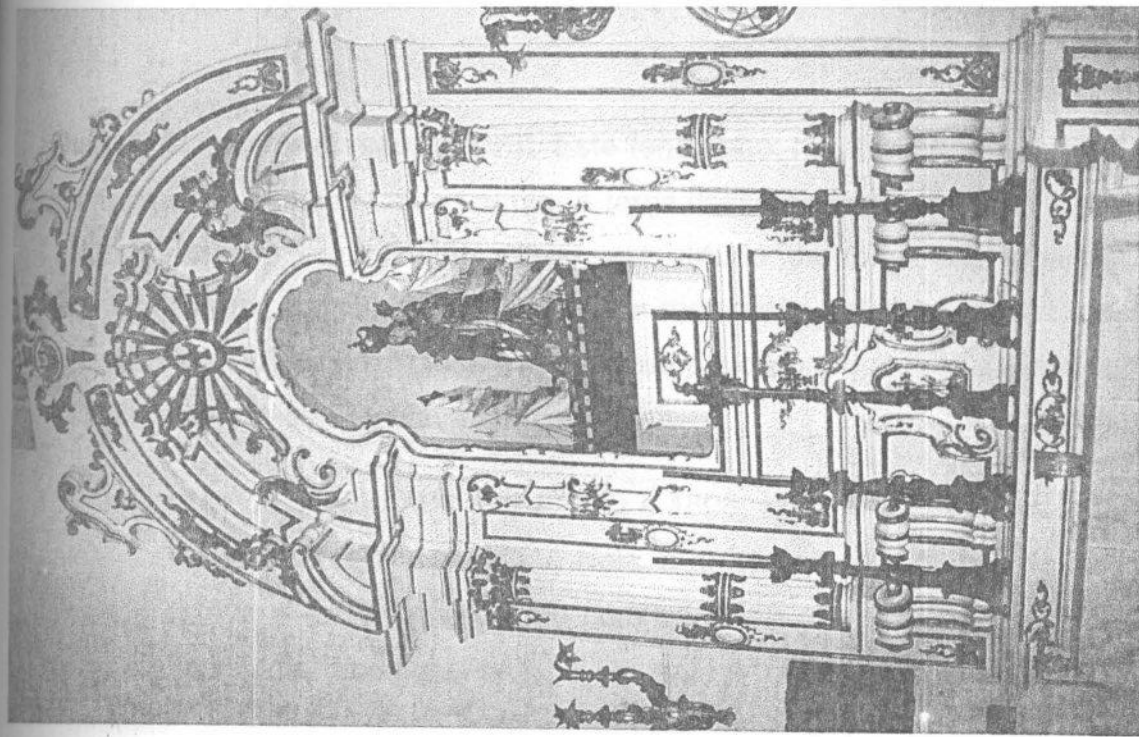


Fig. 44 – Retábulo lateral da Igreja de Santa Luzia.
Arquivos pessoal.

segunda metade do século XVIII. Este fenômeno, no entanto, não se estendeu à metade de século que se seguiu. A força desse período – pródigo nas artes e significativo na organização social, em virtude da força das irmandades – fortaleceu um “atavismo” que dificultou a renovação artística – até pelo aspecto conservador da arte religiosa e do próprio povo português, cuja identidade, na época colonial, se mesclava à brasileira²⁰⁵.

Nos alvares do século XIX, entre 1800 e 1805, Mestre Valentim fez a talha da Igreja da Santa Cruz dos Militares. Nela, o artista adotou colunas de fuste reto, mas manteve a estrutura do nicho com trono em profundidade, o coroamento característico da tipologia carioca, o arco-cruzeiro, fartos festões e suas mísulas peculiares, com enrolamentos avantajados. Apesar da inovadora adoção das colunas de fuste reto, conferimos (mesmo com os devidos “descontos” para a ornamentação festiva da foto) que Valentim assumiu um estilo de decoração exacerbada, com guirlandas pendentes e grandes painéis simbólicos nas paredes laterais, além da costumeira povoação de anjos em seus altares. Do rococó abstrato nada restou; toda a ornamentação se tornou fitomorfa e antropomorfa, com figurativismos simbólicos. As mísulas – condizentes com a tipologia mais antiga – reassumem o vigor de enrolamento esgarçado nas laterais. Em suma, um estilo que já não é rococó e não assume o neoclássico, ganhando profusão e volumetria transbordante.

3.5 CONCLUSÃO

Do que foi explanado neste capítulo, deduzimos que o Rio de Janeiro setecentista teve uma tipologia de retábulo rococó própria, inspirada nos modelos portuenses, que adotavam a coluna torsa, preferência definida a princípio pela clientela, oriunda da cidade do Porto, mas que em seguida se manteve como gosto regional. Junto com os retábulos, surgiram soluções peculiares, como a decoração do arco-cruzeiro, modelo recorrente apenas nas

²⁰⁵ Sobre o assunto da paradoxal segunda metade do século XVIII, consultar o capítulo “Burguesia e vida social depois de 1755” em FRANÇA, José-Augusto. **Lisboa pombalina e o**



Fig. 47 – Retábulo de capela mor da Igreja de Santa Cruz dos Milagres – 1800 - 1805 – Mestre VALENTIM
Fonte: CARVALHO, Ana Maria F. Monteiro de, 1999. pág. 92 – Foto do arquivo da irmandade, anterior ao incêndio de 1924.

igrejas cariocas, que parece terem se inspirado nos retábulos laterais de Santa Rita, precursores do modelo. Esta escola fluminense de talha, que se manteve por mais de 50 anos, teve dois grandes mestres: Inácio Ferreira Pinto e Valentim da Fonseca e Silva, cujas oficinas arrebataram as obras mais significativas da época.

Buscando analisar as obras significativas do período, percorremos uma cobertura cronológica, embora retábulos de altar-mor, retábulos laterais e capelas tenham, cada grupo, suas especificidades, que mereceriam, cada uma, categorização à parte.

Das dificuldades que encontramos, a maior não foi detectar a linguagem pessoal dos artistas, mas sim garimpar a rara e autêntica manifestação do passado, em meio às intervenções posteriores – as modernizações do século XIX, o estado de abandono no qual se encontram certas igrejas, cujo acervo sofre a deterioração do tempo, ou ainda as intervenções arbitrárias, que descaracterizaram a forma original.

Foi possível constatar que, no longo período de duração desta tipologia, sutis modificações ocorreram, denunciando uma maturação artística no estilo pessoal dos artistas. No entanto, na virada do século, as decorações internas religiosas, em lugar de evoluírem para o estilo mais moderno em consonância com as novidades européias, que preconizavam o neoclassicismo, mantiveram uma retomada e mistura das formas passadas: conchas, floreados, anjos, guirlandas, com elementos classicizantes. De fato, as ornamentações que se instituíram no século XIX mesclaram influências classicizantes à talha rococó, numa liberdade compositiva eclética, mas que denuncia um atavismo conservador, do qual o Rio de Janeiro não se descartou.

Pelo que pudemos observar, e procuramos demonstrar, a clientela exercia um grande controle na produção artística; é bem provável que esse procedimento tenha permanecido no século XIX, definindo os rumos conservadores que se instituíram tanto na talha quanto na arquitetura. Outro aspecto que devemos

considerar é o fato de que, após a fase iluminista implantada em Portugal durante a administração de Pombal, adveio o reinado de D. Maria I, que, em lugar de recrudescer o processo de modernização e progresso, retomou os valores conservadores do passado, o que se refletiu também na arte. Num “efeito dominó”, essa mentalidade veio aportar além-mar, fazendo adormecer o vigor renovador que assomara nos setecentos.

Neste contexto, o gosto vigente serve como determinante para o quadro consagrado. Conforme afirmou Gillo Dorfles²⁰⁶, a obra de arte surge estreitamente ligada ao médium – ao seu meio expressivo –, condicionada pelos materiais em que é realizada, inseparável portanto da sua própria constituição material e formal. É uma realidade mutável, podendo identificar-se com o mito, a religião, a sociedade ou a tecnologia. O Rio de Janeiro, na qualidade de sede do vice-reino, estreitava seus contatos com Lisboa e o Porto, como já vimos. O iluminismo de Pombal conferira a Lisboa um lampejo de modernidade que se propagou além-mar, com ressonâncias diretas e imediatas em solo brasileiro. Mas o empirismo “comprometido e comprometedor” de Pombal²⁰⁷ não encontrava nas massas similitude nem identificação, e, passado o período de seu governo, tudo tornou ao universo primitivo – mesmo Lisboa, “*a ambiciosa, a suposta Salento, neste domínio continuava a ser – ai dela! Uma cidade muito menos moderna do que julgava...*”²⁰⁸

²⁰⁶ DORFLES, Gillo. **As oscilações do gosto**. Lisboa: Horizonte, 1970.

²⁰⁷ FRANÇA, José Augusto. *Op. cit.*, p. 258.

²⁰⁸ *Ibid.*

4 VIDA E OBRA DE IGNACIO FERREIRA PINTO

4.1 DADOS BIOGRÁFICOS

As informações mais importantes sobre a vida pessoal de Mestre Inácio nos chegaram através do seu processo de casamento, que transcrevemos em anexo (ANEXO 1), e de parte do inventário, transcrito por D. Clemente da Silva-Nigra²⁰⁹.

Sua provável trajetória de vida é a seguinte:

1759 – Nascimento, no Rio de Janeiro, freguesia de São José, filho natural de Thereza Correa e José Ferreira Pinto.

1770/1780 – Período provável de formação profissional.

1780/1785 – Período provável de permanência no Serro do Frio.

1785/1795 – Obra na Ordem Primeira de Nossa Senhora do Monte do Carmo.

1787/1789 – Obra na Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento – sacristia, altar-mor e arco-cruzeiro.

1789 – Término da primeira fase das obras no Mosteiro de São Bento. Obra da Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens.

1790 – Término da obra de Nossa Senhora Mãe dos Homens; porta da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte.

1793 – Segunda etapa de obra do Mosteiro de São Bento (fevereiro a novembro) – capela-mor e arco-cruzeiro; término da empreitada. Em dezembro, casamento com Anna Joaquina do Amor Divino.

1795 – Armador do prospecto do fogo na festa de comemoração pelo nascimento de D. Antônio.

1797 – Serviço na Ordem Terceira do Carmo – desbaste de duas cabeças, no altar-mor, que seguravam as luzes.

²⁰⁹ SILVA-NIGRA, Clemente (Dom). *Op. cit.*

1798/1810 – Fazenda do Pau Grande – Paty do Alferes. Risco e acompanhamento das obras da casa grande.

1816/1819 – Mestre-de-obras das ampliações do Arsenal de Marinha.

1828 – Morte, aos 69 anos, no dia 7 de março. É enterrado na Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, catacumba 10.

Os dados inaugurais da vida de Mestre Inácio nos foram fornecidos através de seu depoimento em 1793, no Processo de Casamento²¹⁰ (ANEXO 1)

“Aos vinte e hum dias do mez de Novembro de mile sete centos e noventa e tres annos nesta cidade do Ryo de Janeiro em casa de Residencia do Muito Reverendo Doutor Juiz de Casamenntos onde eu Escrivam fui vindo sendo ahi que se acha presente Ignacio Ferreira Pinto morador na Rua de Sam Jose que vive do seo officio de Carpinteiro defronte a quem o Muito Reverendo Mynistro deferio o juramento dos Santos Evangelhos em que pos sua mão direita e sob cargo do qual deu elle proprio em sua petição e banhos, que he filho natural de Tereza Correa, que he natural e baptizado e sempre morador na Freguesia de Sam Jose desta cidade de onde se passou para o Serro do Frio onde esteve por tempo de cinco annos, sem que residisse em outra alguma parte: que he solteiro livre e desimpedido, por não Ter promessa de casamento coutra pessoa mais de que a Anna Joaquina do Amor Divino, com a qual quer cazar de sua livre vontade, e com a mesma não tem compadresco, ou impedimento casadoiro, que não fez voto de castidade, de religião, e de não casar, e que tem de idade trinta e cinco annos pouco mais ou menos, e assignou Com o muyto Reverendo Mynistro Eu o Padre Manoel dos Santos e Souza Escrivam que o escrevy.

Ignacio Ferreira Pinto.”

Ignacio Ferreira Pinto nasceu em 1759, no Rio de Janeiro, freguesia de São José; era filho natural de Thereza Correa e José Ferreira Pinto. Provavelmente era mulato, pois sua certidão de batismo não fazia parte do livro de brancos e livres entre 1751 e 1765. Como a comprovação de batismo era imprescindível para se obter a licença de casamento, algumas pessoas que haviam estado

presentes ao seu batizado foram chamadas a depor. Compareceram como testemunhas uma prima – Antonia Maria Barbosa – e dois homens: Luiz Pereira Macedo, pardo, liberto, que vivia de seu ofício de marceneiro, e Anacleto Ferreira da Costa, pardo escuro, liberto, mestre-alfaiate. Essas pessoas – pardas, que exerciam ofícios manuais, não teriam sido chamadas a testemunhar por alguém de outro meio que não fosse semelhante àquele a que pertenciam. Todos confirmaram que Ignacio Ferreira Pinto havia sido batizado na freguesia de São José, há 34 anos, tendo tido por padrinhos Antonio Francisco – oficial de marceneiro – e Nossa Senhora do Terço.

Seu padrinho era oficial de marceneiro, e uma das testemunhas presentes ao batizado exercia o mesmo ofício; podemos supor que Mestre Inacio foi criado em meio aos marceneiros, aprendendo o ofício, como era de costume, nas próprias oficinas. Contudo, sua formação não se limitou à oficina, pois sabia ler e escrever, e tinha conhecimentos de geometria, desenho técnico e engenharia que o capacitaram a desenvolver obras civis na vida adulta. Sua formação foi comprovadamente desenvolvida apenas no Rio de Janeiro, segundo suas próprias declarações: “ *...que é natural e baptizado e sempre morador na Freguesia de Sam Jose desta Cidade de onde se passou para o Serro do Frio onde esteve por tempo de cinco annos, sem que residisse em outra alguma parte.*”

A especificidade de sua formação fica dissolvida na fluidez de atuação dos profissionais ligados ao ofício da madeira, como foi comum no Brasil²¹¹; assim, iremos encontrá-lo autodenominando-se carpinteiro, sendo contratado como mestre-entalhador no Mosteiro de São Bento, e como “mestre-de-obras

²¹⁰ Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Casamento de Livres, Freguesia de São José. Livro n. 2 (1781-1803) – Ignacio Ferreira Pinto.

²¹¹ Em 1699, em Salvador, incluíam-se anexos ou adjuntos à classe dos carpinteiros, os torneiros, marceneiros e entalhadores.(FLEXOR, Maria Helena M. *Op cit.*). No Rio de Janeiro, os autos de execução de 1759-1761 registram a falta de rigidez quanto à atuação destes profissionais. (Ver SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. *Op. cit.*). Nireu de Oliveira Cavalcanti aponta para a inserção dos carpinteiros na construção civil, arrematando obras de porte, como a construção e a reforma de doze “moradas de casas” na Prainha, por encomenda da Venerável Ordem Terceira de São Francisco. (CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810). Op. cit.*, p. 510).

públicas”, ocupando a vaga do mestre-pedreiro do Arsenal de Marinha. Em paralelo, podemos inferir, pelo que diz seu processo de casamento, que sua formação foi entre os marceneiros.

Na juventude, Inácio viveu em Serro do Frio, em Minas Gerais, durante cinco anos, período que deve ter sido decisivo para a sua formação, pois, ao voltar, arrebatou obras importantes de talha no Rio de Janeiro. Adiante, nos referiremos ligeiramente ao Serro do Frio.

Inacio Ferreira Pinto teve atuação expressiva entre 1785 e 1795. Foi um curto período de tempo²¹² – apenas dez anos – durante o qual deixou registrado o seu estilo pessoal, bem como ajudou a definir o estilo de gosto peculiar à época na arte religiosa do Rio de Janeiro. Contava 26 anos quando arrebatou a obra da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em 1785; aos 28, de 1787 a 1789, assumiu a empreitada do Mosteiro de São Bento, que não finalizou naquele triênio. De 1789 a 1790, Mestre Inacio executou capela-mor, coro e tribunas da Nossa Senhora Mãe dos Homens. Em 1790, realizou a porta da Igreja de Conceição e Boa Morte e, em 1793, estava de volta ao Mosteiro para finalizar o altar-mor e o arco-cruzeiro da igreja. As obras da Igreja da Ordem Primeira do Carmo prolongaram-se até 1795²¹³, ano em que o livro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo registra seus serviços no desbaste de duas cabeças que seguravam lâmpadas no altar-mor.

Em função de sua estada no Serro, Mestre Inácio teve que provar em seu processo de casamento, em 1793, o “estado de solteiro”, para o que precisou apresentar três testemunhas com quem tivesse convivido nas Minas Gerais. As testemunhas confirmaram tê-lo conhecido, um deles fazendo alusão à oficina de Mestre Inacio no Rio: “...e vindo há hum anno aqui achou ao mesmo estabelecido, e por isso...” O Juiz de Casamentos, não satisfeito com o depoimento das testemunhas, exigiu certidão de “banhos” do Serro do Frio com pagamento de fiança. Nesse momento, nos deparamos com a situação

²¹² Coincide com a fase em que Valentim se dedicava às obras civis: 1783 – Passeio Público; 1785 – Convento do Parto e Chafariz das Marrecas; 1786 – Chafariz do Lagarto; 1789 – Chafariz da Pirâmide; 1795 – Chafariz das Saracuras.

econômica pouco confortável em que Inácio se encontrava àquela época, pois declarava:

“...Diz Ignacio Ferreira Pinto n.al desta Cidade q’ p^a haver de cazar com Anna Joaquina do Amor Divino justificou o seu estado de livre do Serro do Frio, onde se demorou alguns annos, e o M. R. D.or Juiz dos cazamentos lhe mandou caucionar pela certidão de banhos do dito lugar, o que o Suplicante não pode fazer por viver do officio de carpinteiro, q’ certamente não dá p^a sim.e. caução e p^a isto roga e P. a V. Ex^a Rma. Se digne adimitir-lhe fiança idonea a d^a certidão. E. R. M.” (grifo nosso)

Quem o socorreu foi o futuro sogro, comprometendo-se a pagar a caução exigida e a apresentar, no prazo de seis meses, a certidão de banhos. Daí percebe-se que sua situação financeira melhorou após o casamento, pois a precariedade em que se encontrava ao casar-se passou por boa transformação: ao morrer, aos 69 anos, deixou bens e imóveis, além dos que vendeu em vida, como atesta uma escritura de quitação que encontramos no Arquivo Nacional, onde o casal vendia “*Humas casas de sobrado*” a Antonio Jose Batista, em 1814 (ANEXO 3).

A jovem com quem Inacio se casou, Anna Joaquina do Amor Divino, contava, em 1793, 29 anos. Nascida no Rio de Janeiro, era filha de pai português – natural da freguesia de Santa Eugenia de Algide, termo da villa de Bastos, arcebispado de Braga – e de mãe carioca, natural do Rio de Janeiro, que havia sido exposta. O pai da moça, João Coelho Marinho²¹⁴, era um mestre-pedreiro dono de quinze imóveis na cidade, o que o colocava na cômoda situação de 39º maior proprietário, com uma renda que o destacava, recebendo anualmente, pelo aluguel de seus imóveis, 1:240#080. Destacava-se também por ser o único mestre-pedreiro dono de vários imóveis urbanos no Rio de Janeiro, num panorama em que predominavam os grandes comerciantes. Anna Joaquina levou dote, por ocasião de seu casamento, pois, anos mais tarde (em

²¹³ Segundo tarja comemorativa no nártex da igreja.

²¹⁴ CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)*. Op. cit., p. 434.

1817), em escritura de liberdade à escrava Maria de Nazaré Rebolo²¹⁵, declarava “*que houve ella ottorgante em dote do seu casamento*” (ANEXO 2).

Casaram-se no dia 8 de dezembro de 1793, na Capela dos Terceiros de Nossa Senhora do Carmo, ao meio-dia. Da união com Anna Joaquina, nasceram cinco filhos²¹⁶: Claudiana²¹⁷, Delmira Rosa, Polucena Rosa, Joaquim Ferreira Pinto e José Ferreira Pinto. Mestre Inácio teve um filho natural com Sebastiana dos Santos Maciel, que levou seu nome²¹⁸ e exerceu a profissão do pai, pois ao morrer deixou três bancadas e instrumentos de marceneiro, além de livros de arquitetura e coleção de estampas.

Após o casamento, Mestre Inacio passou a se dedicar predominantemente às obras de construção civil, pois não temos notícias da contratação de trabalhos de expressão em talha²¹⁹. A partir de então, suas atuações significativas de que tomamos conhecimento reportam-se a serviços civis, ramo no qual seu sogro – que havia sido seu fiador na obra do Mosteiro²²⁰ – era bem-sucedido; pelo que consta em seu inventário, referente à capacitação de seus escravos, formara uma equipe especializada. Este aspecto é confirmado em sua admissão no Arsenal de Marinha, em 1816, ocupando a vaga de mestre-pedreiro nas obras dos novos armazéns.

Em 1795, Mestre Inacio trabalhou como armador²²¹ na festa de comemoração pelo nascimento de D. Antonio, o primeiro filho varão de D. João e D. Carlota Joaquina. Em concorrência aberta pela Câmara dos Vereadores, Mestre Inácio arrebatou a empreitada de “Armação do Prospecto do Fogo”, comprometendo-

²¹⁵ Arquivo Nacional, Mc 031.05.79, livro 16, p. 110-112, 1º Ofício de Notas.

²¹⁶ CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 491.

²¹⁷ Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro – 1790/1799 – Certidão de batismo (22/12/1796).

²¹⁸ Arquivo Nacional – inventário *post-mortem*: caixa 4143, n. 1480, ano 1857, Ignácio Ferreira Pinto.

²¹⁹ Em 1797, Mestre Inácio executava o desbaste de duas cabeças que seguravam as lâmpadas, na Ordem Terceira do Carmo (SILVA-NIGRA, Clemente da. *Op. cit.*, p. 160), trabalho que estava muito aquém de seu potencial como entalhador.

²²⁰ Escritura de Contrato e Obrigação – Livro de Tombo do Mosteiro de São Bento – 1793: “... e de todo prejuizo que possa cauzar na mencionada obra pr. seu fiador, e principal pagador de tudo a João Coelho Marinho Mestre-Pedreiro...”

se a armar o madeiramento para o fogo do campo. A obra, após executada, custou dissabores ao Mestre, pois, em requerimento que redigiu à Câmara, reivindicou o pagamento pendente e não realizado, ressentindo-se das dívidas que contraíra com fornecedores de materiais de construção e mão-de-obra. Alegou que aplicara parte do dinheiro que recebeu de serviços realizados a outros clientes, precisando ressarcir-los²²².

Em 1797, Mestre Inácio iniciou as obras na fazenda do Pau Grande, localizada no município de Paty do Alferes, distrito de Vassouras, na parte fluminense do vale do Rio Paraíba do Sul, em terras abertas pelo “Caminho Novo”, a primitiva rota para Minas Gerais. A fazenda data de 1709²²³ e, segundo Antonil, em 1711 era “roça que agora principia”. Em 1797, dois terços da fazenda passaram para as mãos de Luiz Gomes Ribeiro, português, garimpeiro, que viera das minerações de Serro Frio, nas Minas, com grande fortuna. A sociedade estabeleceu-se sob sua administração, e ele mandou construir a nova sede da fazenda, sob o risco e orientação do mestre-de-obras Ignacio Ferreira Pinto²²⁴ e do

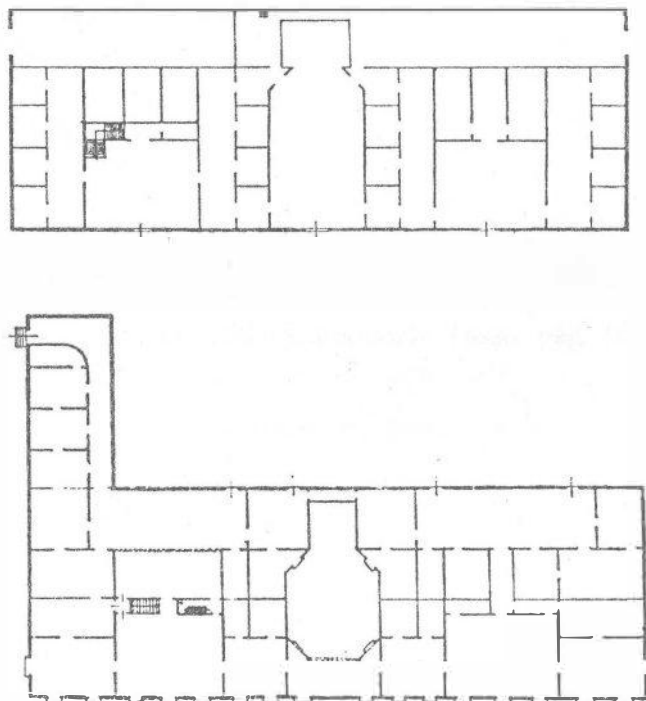


Fig. 48 – Planta da Fazenda do Pau Grande.
Execução: alunos da FNA – 1959.

Fonte: TELLES, Augusto C. S., SPHAN, s. d., p. 113.

²²¹ CAVALCANTI, Nireu de Oliveira. *A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)*. Op. cit., p. 491.

²²² Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – código 43 – 4 – 15 Recibo de 13-04-1796.

²²³ Segundo Antonil, *apud* TELLES, Augusto Carlos da Silva. Vassouras, estudo da construção residencial urbana. *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 16, p. 44. Separata.

²²⁴ *Id.*, p. 13.



Fig.49 – Fazenda do Pau Grande – Vista geral – Fonte: PIRES, Fernando Tasso. pág. 16.



Fig.50 – Fazenda do Pau Grande – Vista frontal
Fonte: PIRES, Fernando Tasso. pág. 16.

pedreiro João Manuel; a construção estendeu-se até 1805. A permanência de Mestre Inácio, no entanto, é documentalmente comprovada até 1808²²⁵.

Para abrigar as duas famílias que ali iriam residir, Mestre Inácio projetou a sede com dois corpos distintos, separados pela capela. Cada ala tinha sete janelas de frente, guarnecidas com grades de ferro. Na capela da fazenda celebravam-se os ofícios religiosos, assistidos não apenas pelos membros da família, como por toda a circunvizinhança. Ali eram também enterrados os corpos dos membros da família. A fachada, de aspecto sóbrio e imponente, impressionava viajantes, como Saint Hilaire²²⁶ (ANEXO 6).

É bem provável que Mestre Inácio tenha executado obra de talha na capela, dada a importância da obra, bem como o refinamento da construção para a época. Fernando Tasso Fragoso Pires²²⁷ afirma que “a casa-grande dispunha em seu centro de esplêndida capela, e também um frigorífico, feito em cantaria, verdadeira obra de arte da engenharia rural”. Hoje, nada mais existe do trabalho original de talha²²⁸. Quanto à planta, podemos supor que Mestre Inácio transplantou influência da nave da Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, já que as quinas chanfradas de um primitivo retângulo criaram um octógono, tendo ao centro do teto um zimbório. A conexão entre as duas casas fazia-se através do coro da capela, e as tribunas conectavam-se com os aposentos particulares dos habitantes da casa.

Em uma das páginas ainda legíveis dos livros originais²²⁹, que se encontram microfilmados no Arquivo Nacional, encontramos registrado em 31 de dezembro de 1805: “*Dinheiro pago ao Me. Ignacio Frra. Pinto c/ as despesas*

²²⁵ Livro de prestação de contas de Luiz Gomes Ribeiro de sua administração de sociedade com sua sogra no Pau Grande desde 1797 a 31 de dezembro de 1810. Cópia por Antonio Velho Ribeiro de Avellar, do início do século XX.

²²⁶ SAINT-HILAIRE, Augusto. *Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Paris: Grimbart et Dorez, 1830, V. I, p. 65-66.

²²⁷ PIRES, Fernando Tasso Fragoso. *Antigas fazendas de café da província fluminense*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 16.

²²⁸ “Nem mesmo na capela, interessante pela sua disposição arquitetônica no conjunto da casa, são encontradas as imagens originais, que foram substituídas por modernas.” (LEITE, Otávio Dias. *Fazenda do Pau Grande*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Caixa 552, Pasta 2109.)

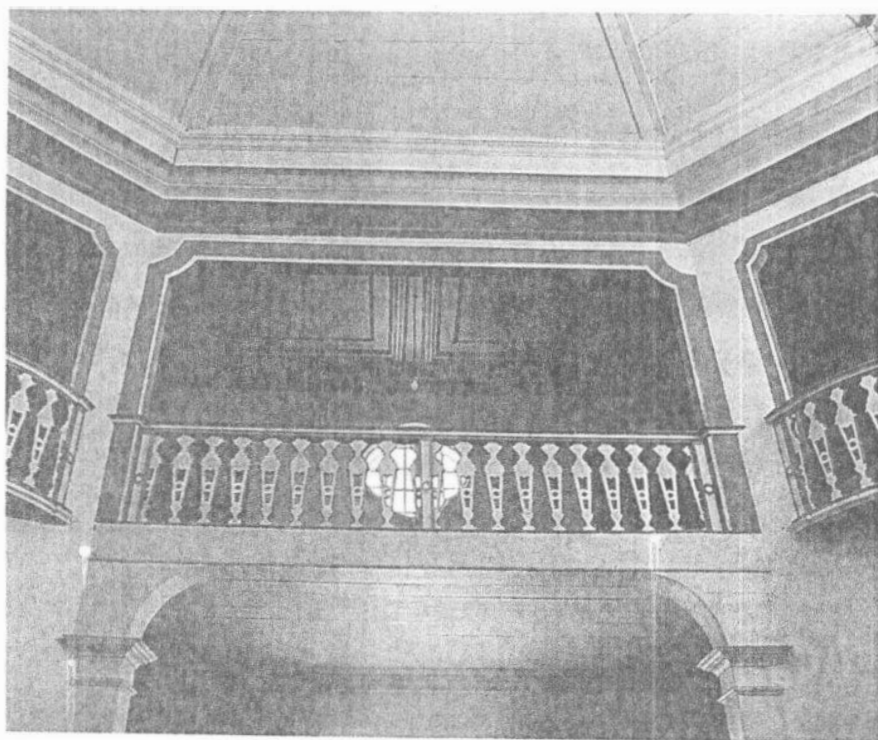


Fig. 51 – Fazenda do Pau Grande – Coro da Capela.
Fonte: PIRES, Fernando Tasso. pág. 17.

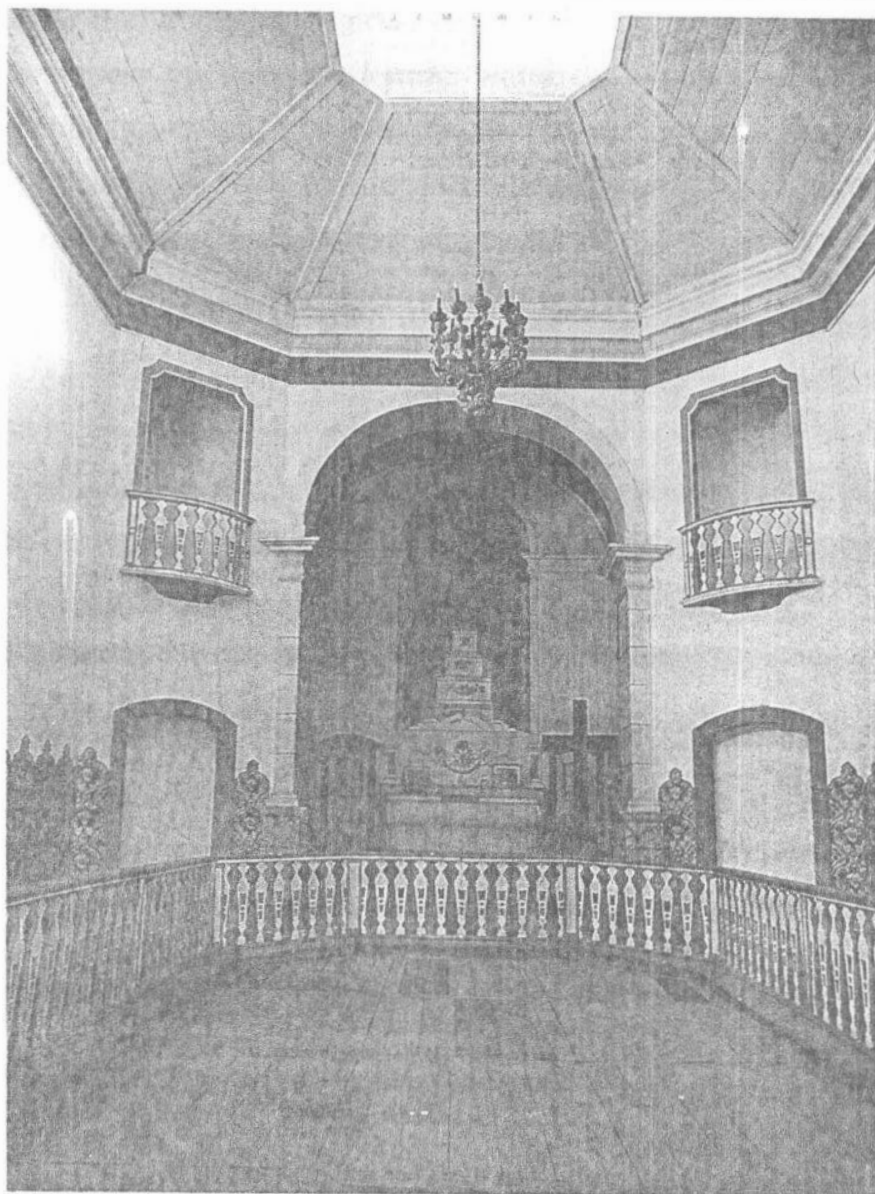


Fig. 52 – Fazenda do Pau Grande – Interior da Capela.
Fonte: PIRES, Fernando Tasso. pág. 17.

com a nova propriedade de cazas thes 1805 – 4776//822”. Em 1808, Mestre Inacio ainda se encontrava na fazenda, pois, na cópia dos livros originais, feita no início do século, ainda se registravam despesas com “a nova propriedade de casas, na capella e outras obras fora do ajuste com Mestre Ignacio Ferreira Pinto” (ANEXO 8). O aspecto latente em Pau Grande é o caráter monumental da obra, aspecto que permaneceu após a fase do apogeu, conforme documentam os depoimentos daqueles que a conheceram em meados do século XX (ANEXO 9).

Em 30 de março de 1816, Ignacio Ferreira Pinto, apontado como mestre-de-obras públicas, era engajado no cargo de mestre-pedreiro (ANEXO 10), para assumir a direção das obras dos novos Armazéns do Arsenal. A correspondência de inspetores do Arsenal, de 27 de março de 1817, refere-se ao Mestre Inacio da seguinte forma: “*tratei de engajar o suplicante, pelos muitos abonos que tive de sua inteligência e conduta, com o vencimento de Rs 1\$200 nos dias de trabalho, conservando-se assim até o presente, cumprindo seus deveres com muita atividade e interesse.*”²³⁰

Mestre Inácio trabalhou até 1819 no Arsenal²³¹, onde acompanhou as obras que se desenvolveram no período, aumentando e modernizando as instalações. Greenhalg²³² afirma que em 1819, ao pleitear um favor de ordem pessoal em requerimento a D. João VI, Mestre Inácio anexou duas plantas e uma vista do Arsenal, com especificações dos trabalhos – “memória” (ANEXO 11) do que havia executado, para merecer o deferimento de seu pedido. Faremos uma análise dos trabalhos mais à frente, neste capítulo.

Ignacio Ferreira Pinto faleceu no dia 7 de março de 1828 (ANEXO 4). Pertencia à Ordem Terceira de São Francisco de Paula, pois foi amortalhado com o hábito do santo e teve seu enterro acompanhado pelos irmãos. Foi sepultado no dia 8, no cemitério da igreja, na catacumba 10. (Valentim – o outro grande

²²⁹ Arquivo Nacional. Fazenda do Pau Grande. Setor de microfilmagem e fotografia. Divisão de conservação de documentos: filme n. 018.96.

²³⁰ Segundo Greenhalg, um mestre-de-obras do Arsenal ganhava mais que um capitão; os vencimentos eram mensais e sem desconto. (GREENHALG, Juvenal. *Op. cit.*, p. 76-77.)

²³¹ SILVA-NIGRA, Clemente da (Dom). *Op. cit.*, p. 160.

mestre-entalhador da segunda metade do século XVIII – pertencente à Irmandade do Rosário, pediu que, ao morrer, fosse seu corpo envolvido em lençol, acompanhado pelos irmãos e sepultado numa das covas da Igreja do Rosário, com a cruz da fábrica na tumba, sem pompa.)

No inventário dos bens de Mestre Inacio, transcrito em parte por D. Clemente da Silva-Nigra²³³, constata-se que deixou três casas, sendo uma delas de sobrado e assoalhada na rua da Alfândega 355²³⁴, e um terreno. Possuía nove escravos, sendo quatro homens, três mulheres e duas crianças: um menino e uma menina (ambos de mais ou menos 8 anos). Todos os escravos homens desenvolviam, conforme declararam, atividades ligadas à construção: Antonio Casange (50) era carpinteiro; Antonio Minna (39), servente de obras; Domingos Congo (60) fazia serviços de obra; e Caetano Rebollo (32) exercia o ofício de pedreiro. Destes, o que recebeu a maior cotação foi Antonio Minna, por ser mais jovem, mas o que recebia maior jornal era Antonio Casange, o único carpinteiro – portanto, o de atividade mais valorizada, por requerer conhecimentos especiais. Das escravas, duas dedicavam-se aos serviços domésticos e a outra servia “portas a fora”.

Do inventário faziam parte ainda todos os bens móveis do falecido, que nos fornecem indícios de como vivia: despojado de grandes luxos, mas com conforto para atender à família. O mobiliário da casa incluía 37 cadeiras (algumas de jacarandá), quatro mesas, cômodas, esprigueiro, marquises, caixas e cabides. As peças de jacarandá receberam melhor avaliação em relação às similares de outras madeiras. Entraram também no inventário toda a louçaria e os utensílios domésticos, dentre os quais destacamos seis quadros com pinturas em vidro e um quadro com pintura de Nossa Senhora da Conceição. Este dado reforça nossa opinião de que Inacio era uma apreciador da pintura, posto que as utilizou em todas as suas obras. De todos os bens avaliados na residência da família, a peça mais cara foi um calvário de

²³² GREENHALG, Juvenal. *Op. cit.*, p. 120.

²³³ SILVA-NIGRA, Clemente da (Dom). *Op. cit.*, p. 290.

²³⁴ Supomos que seja o endereço onde morava, pois sua certidão de óbito refere-se à rua da Alfândega, sem especificar o número.

jacarandá com crivos embutidos (14\$000), seguida de uma cômoda, muito antiga (12\$000). Certamente, foram considerados, na avaliação desses objetos, não apenas a madeira, mas também seu valor artístico.

Entre os bens deixados por Mestre Inácio, consta uma listagem de 11 títulos de livros, 2 volumes truncados e 25 cadernos de estampas e desenhos malhados. Estes últimos (os dois volumes truncados e os cadernos de estampas) foram avaliados juntos, recebendo a cotação de 12\$000, o que nos leva a supor tratarem-se de obras com valor artístico: vale lembrar, para estabelecermos uma comparação fundamentada, que a peça mais cara de todo o acervo de bens que o mestre-entalhador possuía – o calvário de jacarandá incrustado – teve o preço estabelecido em 14\$000. Como não foram feitas maiores especificações, ficamos sem saber exatamente que livros eram estes.

Foi a seguinte a lista de livros constantes no Inventário de Mestre Inácio:

- 'Domínio sobre a Fortuna
- História de Sollis - em espanhol
- Monumento de Mafra
- Justino Lusitano
- Embaixada do Conde Villar Mayor
- 4 volumes truncados de Faria e Souza
- Mocidade Enganada (3 volumes truncados)
- Paralellos de Príncipes
- Instrução de Infantaria
- Vidas de D. Nunes Alvares
- Historia de Theodozio
- Dois volumes truncados
- Vinte e cinco cadernos de estampas e desenhos malhados

Encontramos alguns exemplares da lista na Biblioteca Nacional e outros no Real Gabinete de Leitura. Consideramos importante a análise desses livros, pelo que nos oferecem de indícios do gosto e do esquema de pensamento de Mestre Inácio. Eis do que tratavam os volumes encontrados:

*DOMÍNIO DA FORTUNA*²³⁵ – Este livro trata do controle racional do homem sobre a própria sorte. É uma versão barroca do que hoje chamamos de literatura de auto-ajuda: propõe-se orientar o leitor a ser bem-sucedido na vida, sem descuidar da boa morte. A construção do livro dá-se por capítulos, introduzindo a representação clássica da fortuna. Em seguida, desmembra o tema, sob a moral cristã, sempre citando os modelos dos filósofos da antiguidade. Podemos defini-lo como um tratado moral, de aconselhamentos, em que os modelos do homem barroco “discreto” são apresentados como regras de conduta, que englobam o permanente controle sobre o corpo e comportamento. (ANEXO 11)

*HISTORIA DE SOLIS*²³⁶ – Como livro, isoladamente, foi o que alcançou a maior cotação entre todos os do inventário de Inácio (1\$280; quatro volumes truncados de Faria e Souza atingem 1\$600). A edição que encontramos era escrita em italiano, gravada em metal, com ilustrações e folhas de estampa, capitais ornamentadas e vinhetas. *Historia de Solis* descreve a tomada das terras do México pelos espanhóis, afirmando que “os motivos são considerados válidos, uma vez que são para o rei”. Descreve os primeiros contatos com os índios, cidades, jardins, ervas medicinais, cantos, festas, bufões, danças; o gosto do chefe Montezuma em manter o povo feliz, riquezas, os nobres da civilização e suas virtudes; as guerras entre os povos e a tomada triunfal dos espanhóis, com a morte de Montezuma.

*MONUMENTO DE MAFRA*²³⁷ – Trata-se de “Notícia do grande e magnífico edifício de Mafra – igreja e palácio”. Apresentava um grande desenho da vista frontal do monumento, em folha desdobrável. O conteúdo descrevia desde a construção de Mafra, narrando o imenso campo de obras que se tornou a vila, até o momento de sua inauguração, especificando pessoas presentes, cenário

²³⁵ MACEDO, Antonio de Souza. *Domínio da Fortuna e Tribunal da Razão em que se examinam as felicidades, e se beatifica a vida no patrocínio da Virgem Mãe da Graça, horoscopo da constelação melhor afortunada*. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1682.

²³⁶ SOLIS, Antonio de. *Historia de la conquista del Messecoco della popolazione, e de progressi nell America setentrionale conosciuta sotto nome di Nuova Spagna*. Firenze: Nella Stamperia di S.^a S. per Filippo Cacchi, 1699.

e ricas alfaías. Literatura barroca, de exaltação ao poder real, em que afloram os valores exemplares do rei, expressão máxima e perfeita do fidalgo: prudência, engenho, agudeza, discrição, utilização de artifícios. Começa com uma imagem barroca de empresa, em que signos trazem a presença da ausência, utilizando metáforas: não podendo representar ao rei em sua plenitude, o faz através do dedo (do gigante), do raio (o sol), todo o círculo num centro, toda a flor no fuco e toda a máquina no dedo.

*JUSTINO LUSITANO*²³⁸ – Livro de história; é apresentado como compêndio e narração sumária, feita por Justino, da história dos reinados das antigas civilizações da Pérsia, Ásia, Síria, Macedônia e Egito. Este tipo de literatura atendia aos propósitos do homem barroco, que se voltava para o passado clássico, do qual procurava extrair conhecimentos através de história antiga, filosofia, poesia latina, cosmografia, geografia e a Bíblia. Com isto, teria a boa retórica para articular-se em sociedade e impressionar seus contemporâneos. A busca da excelência através da cultura era parte da aspiração de ascensão social, fugindo o homem do lugar-comum do homem vulgar (por exemplo, o burguês que ascendera pelo comércio) e tornando-se “discreto”: aquele que sabia usar efeitos, adotar a aparência adequada aos seus interesses, enfim, portar-se como fidalgo. A moral cristã permeava o pensamento da época, num mundo de dissimulação e artifícios onde era perigoso expor as próprias idéias²³⁹ (ANEXO 13).

*HISTÓRIA DE THEODOSIO*²⁴⁰ – Livro de referência de vida exemplar de Theodosio. Trata-se da história heróica da saga do fidalgo, cuja educação,

²³⁷ PRADO, João de S. Joseph (Frei). *Monumento de Mafra. Sagração da Santa Basílica e real convento que junto à villa de Mafra dedicou a Nossa Senhora (....)* Lisboa: Miguel Rodrigues, 1751.

²³⁸ JUSTINO LUSITANO. Clarissimo abreviator de la historia general del famoso e excelente historiador trogo pompeyo en qual se contienen todas las cosas notables y mas dignas de memoria que hasta sus tiempos han sucedido en todo el mundo. Casa de Martin Nutio – 1806.

²³⁹ Por exemplo, na licença do *Domínio da Fortuna* consta que “o **autor não se atreveo a interpor nelle juizo proprio**, se na ocasião presente não se equivocara e censura com a obediência. Tratado cuja lição se reconhece nas alegações erudita, e nas sentenças prudente, na discrição agradável, e nos documentos proveitosa. *Fortuna e Rasão: polos em q. consiste fugir do mal e abraçar o bem.*” (grifo nosso)

²⁴⁰ Este livro, que encontramos no Real Gabinete de Leitura, não apresentava referências bibliográficas, pois ostentava encadernação nova, em que as folhas de rosto não foram

administrada pelo filósofo Anatólio, lhe “aparelhou o espírito”, mostrando-lhe os exemplos de que personagens da história deveria seguir, com honra e probidade, e o incentivando às letras. Theodosio tornou-se, desse modo, homem virtuoso, exemplo de nobreza humana. Lutou contra os mouros, na África, combatendo a injustiça e disseminando a piedade e a moderação cristã.

*VIDA DE D. NUNES ALVARES PEREYRA*²⁴¹ – Livro de perfil semelhante ao descrito acima, trata-se, neste caso, de um fidalgo português: D. Nunes Alvares Pereyra, possuidor de vários títulos da nobreza portuguesa.

Estes foram os livros de Mestre Inacio que tivemos a oportunidade de localizar. Através desta literatura, podemos nos aproximar um pouco mais de seus interesses e das idéias que o norteavam. Acreditamos que fosse um homem preocupado em corresponder aos valores das esferas sociais superiores, buscando identificar-se com o homem discreto, fidalgo. Percebemos que a idéia das guerras e sagas heróicas o atraía, dado que possuía também uma *Instrução de Infantaria*. Deparamo-nos com uma literatura de conceitos barrocos, norteando o homem em pleno século XIX, identificado com o modelo lusitano. Isto nos remete à sua obra e ao seu tempo; o mesmo homem que em seu trabalho iniciou uma trajetória artística formal moderna, sintonizada com as avançadas concepções iluministas que então fulguravam na Europa na segunda metade do século XVIII, era receptáculo do acervo de idéias barrocas, voltado para a exaltação do poder real – fato que justificamos pelo conservadorismo ideológico português e pelo ofuscamento das idéias liberais, no reinado de D. Maria I. A vinda da família real para o Brasil, com toda a sua pompa, circunstância e autoridade, contribuiu para a solidificação do gênero laudativo, de exaltação real, e do modelo cortesão. O encantamento foi inevitável para o mestre-entalhador carioca, que viu a igreja que decorou tornar-se Capela Real e Catedral, e que lia coisas do tipo: “*Portugueses:*

mantidas. Lembramos a aproximação com a figura fidalga de D. Quixote, porém neste caso com desfecho glorioso: Theodosio (que também tem sonhos e visões) ao final é sagrado herói e vitorioso.

²⁴¹ TEIXEIRA, Domingos (Frei). *Vida de D. Nunes Alvares Pereyra* – segundo condestável de Portugal, Conde de Ourem.... Lisboa occidental: Oficina de Melsica, 1728.

viajantes e conquistadores, que dilataram os limites do reino levando a luz da verdade aos antípodas."²⁴²

4.2 EM BUSCA DO ELO PERDIDO

A primeira obra de Mestre Inácio no Rio de Janeiro de que se tem notícia é a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, localizada em ponto nevrálgico político e social da cidade e pertencente a uma das principais ordens eclesiásticas, a Carmelita. Ao ser contratado, em 1785, Mestre Inacio contava então 26 anos, aproximadamente²⁴³. Era jovem, e, no entanto, foi-lhe confiada a decoração interna de toda a ermida: altar-mor, nave e nártex. Nenhuma outra obra que justificasse a incumbência que lhe fora confiada havia sido arrematada pelo rapaz. Tampouco poderia estar com oficina montada há muito tempo, já que não se tem notícias de trabalhos anteriores seus, no Rio.

O que levaria os encomendantes a delegar tal incumbência a um artista que, para nós, parecia ser, àquela altura, relativamente desconhecido e inexperiente? Preço? Talvez, para um jovem ambicioso, fosse interessante competir com preços atraentes para arrematar a obra. . . Mas, ainda assim, numa época em que a cidade contava com excelentes e experientes artesãos, por que ele teria sido o escolhido? Pensemos que, àquela altura, Valentim – então um dos principais nomes da torêutica carioca – estava envolvido com as obras civis que o vice-rei Luís Fernando de Vasconcelos lhe confiara, porém isto não o impedia de arrematar obras religiosas (entre 1779 e 1795, Valentim dedicou-se aos trabalhos de caráter civil, em paralelo com obras religiosas; especificamente em 1784, ele executava o altar-mor da Conceição e Boa Morte). Portanto, caso tivesse havido uma competição entre Valentim e Inácio Ferreira Pinto, alguma obra anterior deveria ter conferido a Mestre Inácio um “currículo” consistente, que o capacitasse a arrebatá-la empreitada. Afinal, não

²⁴² Monumento de Mafra – primeira folha.

²⁴³ Chegamos a essa idade baseados nas declarações de Mestre Inacio em seu processo de casamento. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Casamento de livres, Freguesia de São José. Livro n. 2 (1781-1803).

era uma igreja “qualquer”, nem um trabalho de dimensões diminutas. Pela primeira vez, a um só artesão – brasileiro, jovem, de formação exclusivamente nacional, já ocupando a condição de mestre – era confiada toda a decoração de uma igreja, do nártex ao altar-mor.

Para responder a essas indagações, precisávamos de notícias sobre sua vida anterior ao período de arrematação da obra. Levando-se em conta que a duração de aprendizado do ofício de entalhador levava em média 9 anos – a partir da condição de aprendiz, iniciada geralmente aos 12 anos de idade²⁴⁴ – tínhamos, após esse período, 5 anos de lacuna entre o término de sua formação como entalhador (21 anos) e a arrematação da obra do Carmo (26 anos). Fomos desvendar parte do enigma em seu processo de casamento²⁴⁵, quando Ignacio Ferreira Pinto precisou “justificar seu estado de solteiro”, após ter morado – segundo ele próprio afirmou – cinco anos no Serro do Frio:

“...e sempre morador na Freguesia de Sam Jose desta cidade de onde se passou para o Serro do Frio onde esteve por tempo de cinco annos, sem que residisse em outra alguma parte: que he solteiro livre e desimpedido, por não ter promessa de casamento coutra pessoa mais de que a Anna Joaquina do Amor Divino, com a qual quer cazar de sua livre vontade, e com a mesma não tem parentesco, compradesco, ou impedimento casadoiro, que não fez voto de castidade, de religião, e de não casar, e que tem de idade 35 annos pouco mais ou menos, e assignou Com muyto Reverendo Mynistro Eu o Padre Manoel dos Santos e Souza Escrevam que o escrevy. (assina) Ignacio Ferreira Pinto.

Desse documento é possível extrair dados importantes: idade, residência, profissão, filiação (natural), nome da esposa, formação nacional (declarava não ter se ausentado para nenhum outro lugar, senão o Serro do Frio) e, finalmente, que esteve no Serro durante cinco anos, o período que buscávamos, pois Mestre Inácio já era adulto quando morou lá (precisou

²⁴⁴ FONSECA, Celso Suckow da. *Op. cit.*, p. 32: “...aquela vida penosa de aprendizagem começava geralmente entre os doze e quatorze anos.”

²⁴⁵ Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro – Catedral Metropolitana – Casamento de Livres, Freguesia de São José – livro n. 2 (1781–1803), Ignacio Ferreira Pinto.

justificar seu estado de solteiro e as testemunhas que depuseram a seu favor evidenciaram tratar-se de um adulto). Em seguida, os 5 anos no Serro só podem se referir até 1785, pois daí para a frente já temos notícias suas aqui no Rio até o período em que se casou, 1793, quando fez tais declarações.

4.2.1 INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES SOBRE SERRO DO FRIO

Serro do Frio²⁴⁶ localiza-se na região serrana do norte-nordeste de Minas, com topografia acidentada marcada pela presença de vários rios. As tribos indígenas que habitavam o local chamavam-no de Iviturui, que quer dizer “serro frio”. Este nome define o clima, pois ali ocorre, em determinadas épocas do ano, o fenômeno “corrubiana”: nevoeiro na parte alta de serra, acompanhado de baixa temperatura e de vento forte e constante.



Fig. 53 – Serro do Frio, 2000 – Arquivo pessoal.

²⁴⁵ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 1077 – Caixa 267 – Ordem Terceira do Carmo – Serro do Frio. Mensageiro do Carmello – anno XXVI – p. 302.

²⁴⁶ MINAS GERAIS – monumentos históricos e artísticos – circuito do diamante. **Revista Barroco**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Fundação João Pinheiro, n. 16, p. 137-253, 1994.

Os bandeirantes Fernandes Tourinho, Fernão Dias e Antonio Dias Adorno foram os primeiros a adentrar aqueles sertões. Por volta de 1701 ou 1702, o paulista Antônio Soares Ferreira chefou um grupo de exploradores que encontrou as minas de ouro de Iviturui, às cabeceiras do rio Jequitinhonha e de seus afluentes. À margem do leito destes rios foram aparecendo os primeiros povoados, formados por mineradores e aventureiros, em número cada vez maior. O Arraial da Lavras Velhas do Iviturui era o principal núcleo minerador de toda a região, com vários ranchos à beira dos córregos do Lucas e dos Quatro Vinténs, e contava com uma capelinha devotada a Santo Antônio.

A afluência de pessoas atraídas pela mineração aumentava a cada dia o arraial, que em 1714 foi elevado à categoria de vila, passando a chamar-se “Vila do Príncipe”. A Coroa, zelosa de seus direitos, viu-se na necessidade de instituir no local um maior controle fiscal e administrativo sobre a riqueza e, ao mesmo tempo, estabelecer um sistema judicial para conter os movimentos de desordem que eclodiam. Em 1720, instituiu a Comarca do Serro do Frio, com sede na Vila do Príncipe, tornando o local, que já era pólo de extração de ouro, um centro de decisões jurídico-administrativas sobre vasto território minerador que abrangia quase todo o norte-nordeste da capitania. Compreendia as atuais comarcas de Serro, Diamantina, Botucaiuva, São Francisco, Montes Claros, Rio Pardo, Grão Mogol, Minas Novas, Salinas, Tremedal, Teófilo Otoni, São João Batista, Peçanha, Guanhões, Arassuai, Ferros, Conceição e parte de Januária²⁴⁷. A importância hegemônica assumida pelo Serro no século XVIII aumentou significativamente sua população, levando a matriz local a obter, por Carta Régia de 26 de fevereiro de 1724, a qualidade de paróquia colativa.

Em 1751, apesar da proibição de extração do ouro em partes da região do Serro do Frio após a descoberta dos diamantes, instalou-se na Vila do Príncipe uma Casa de Fundição, para a qual se dirigia toda a produção aurífera da vasta comarca. A segunda metade do século XVIII assinalou, portanto, o momento culminante da história do Serro, quando, além de cidade mineradora,

²⁴⁷ MATA MACHADO FILHO, Aires da. Arraial do Tijuco. **Cidade de Diamantina**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 12, 1944.

era o centro administrativo e fiscalizador da Coroa Portuguesa; a partir do século XIX, passou a conhecer uma decadência irreversível. Foi no período de prosperidade e glória da região que se erigiram vários templos e sobrados, atraindo mão-de-obra para os setores de construção, talha e pintura. O surto de construções criou um partido arquitetônico próprio da região para as capelas e matrizes, retábulos característicos e, em especial, empregou as pinturas de forro em decorações rococó.

A arquitetura religiosa do Serro e região próxima adota o partido tradicional das capelas e matrizes mineiras do início do século XVIII: preferência pelas linhas sóbrias e retas, configurando formas rústicas que se expressam em plantas retangulares, frontispícios retos e torres sineiras com secção quadrada, cobertas com telhas. Quebrando a uniformidade dessas linhas, verificam-se óculos de formas caprichosas, localizados abaixo da empena, e anexos laterais dos edifícios, onde se alojam sacristias, salas de reunião ou depósitos.

A ornamentação desses templos restringe-se à parte interna, onde encontramos decoração em talha dourada e policromada, no estilo rococó, mas de fatura modesta. Evidenciam-se nos modelos da região os vistosos sacrários, à frente do nicho, a adoção de colunas de fuste reto ladeando o altar, com peanhas, santos e dosséis nos espaços intercolúneos. O coroamento desses retábulos não obedece ao mesmo padrão, mas aproxima-se do estilo rococó tardio que ocorreu no Rio no final do século. O gosto mineiro pela pintura dos forros pronunciou-se também no Serro, com trabalhos que às vezes atingem excelente qualidade, como a pintura da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, onde Silvestre de Almeida Lopes executou em 1797 uma de suas melhores obras.

Suspeita a respeito da existência de obras de Inácio recaiu sobre a Ordem Terceira do Carmo de Serro do Frio²⁴⁸, pois encontramos um número do *Mensageiro do Carmello* que transcrevia carta autêntica dos primeiros do Rio para os terceiros do Serro. Tratava-se de pedido de esmola para a edificação

²⁴⁸ SERRO DO FRIO. *Mensageiro do Carmello*. anno XXVI, s. d., p. 302. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Pasta 1077 – Caixa 302.

de obras no convento do Rio, datado de 1 de maio de 1780, feito pouco antes de os Irmãos mineiros mandarem executar as torres de sua igreja (em 13 de junho de 1780) e a obra da capela-mor, em 13 de julho de 1780. No entanto, constatamos que a obra que hoje se encontra na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Serro do Frio não se pode de forma alguma atribuir a Mestre Inácio, nem no aspecto arquitetônico, nem no decorativo. A composição em nada se aproxima do estilo pessoal do mestre, embora a igreja tenha sofrido reforma no século XIX: “Em 16 de setembro de 1815, ajustaram a reedificação da Capela e Caza de Consistorio, que se principiou por 100\$483 com o Mestre José Antonio Silva Guimarães”.²⁴⁹ A posterior reedificação da capela-mor pode ter intervindo na obra original de forma radical, anulando por completo o trabalho anterior. Esta hipótese, no entanto, não nos permite fazer aqui afirmações categóricas, mas apenas demonstrar aproximações a que chegamos.

Foi possível observar que outras igrejas que tiveram obras executadas àquela época passaram posteriormente, no século XIX, por reedificações ou reformas radicais, ou ainda desabaram; é o caso da Capela de Nossa Senhora da Purificação²⁵⁰, que estava concluída em 1784 e desabou no início do século XX. A Igreja de Bom Jesus do Matosinhos²⁵¹ também já exercia os ofícios em 1785; tem-se notícias de sua reconstrução em 1886. Infelizmente, não encontramos dados concretos sobre a passagem de Mestre Inácio na região do Serro na documentação que sobreviveu.

4.3 PLANTAS DO ARSENAL DE MARINHA

As plantas do Arsenal de Marinha foram executadas em 1819, acompanhando um requerimento que Ignacio Ferreira Pinto encaminhou ao rei solicitando algum favor de ordem pessoal. Nota-se que Mestre Inácio executou esses

²⁴⁹ Arquivo do Palácio Episcopal de Diamantina. Serro do Frio. Ordem Terceira do Carmo – 1805-1816 – Códice n. 23, fl. 45.

²⁵⁰ Arquivo do Palácio Episcopal de Diamantina. Serro do Frio. Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Purificação – 1781 a 1784. Códice. Caixa 389.

trabalhos dentro de uma lógica, seguindo uma sequência no tempo: o primeiro refere-se ao passado (*....do que continha no anno de 1808*); o segundo, ao presente (*feito no anno 1819*) e o terceiro, na exaltação ao rei, alusão ao futuro pela sua glorificação.

Não julgaremos aqui o aspecto do desenho arquitetônico dessas plantas; as mesmas nos interessam pelo que informam de seu trabalho artístico, dos ornatos, buscando interpretá-los, a fim de melhor entendê-los e ao artista que os executou. Primeiramente, em relação às cores, verificamos que ele usou tons suaves, cuja técnica parece-nos ter seguido as prescrições então recorrentes: a tinta de lioz, o zitre, o anil fino e a aguada de tabaco²⁵².

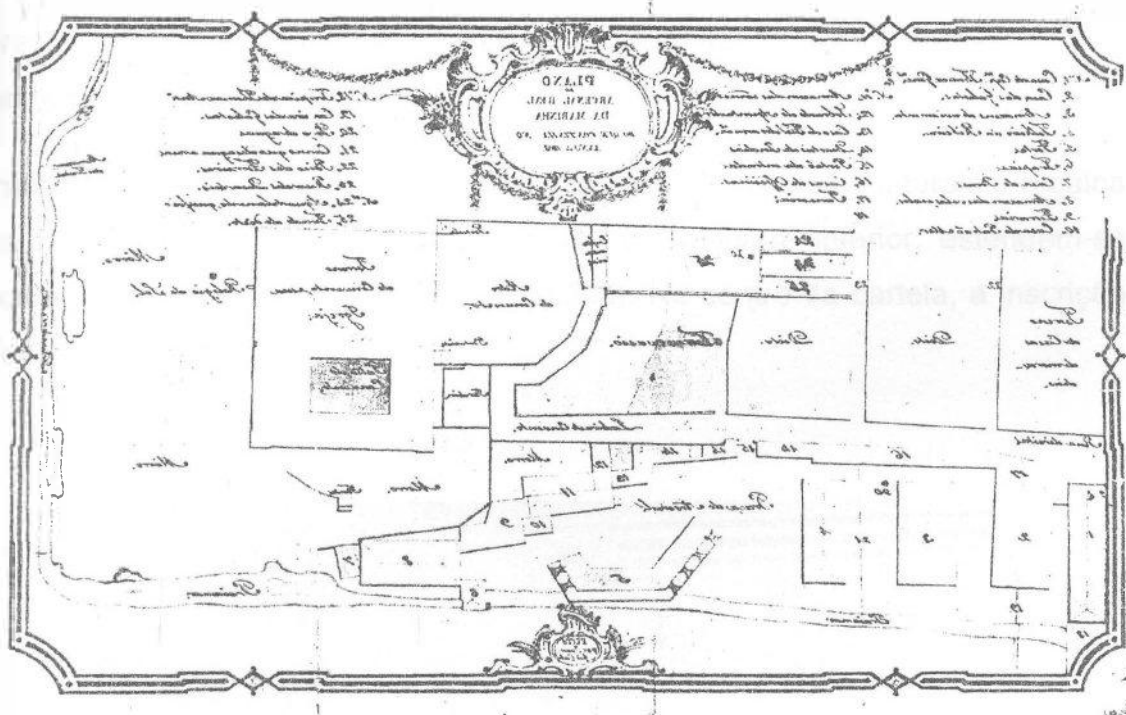


Fig. 54 – Planta do Arsenal da Marinha.
ROCHA, Mateus Ramalho, 1991, p. 43.

²⁵¹ MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Op cit.* In NEGRO, Carlos del. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas)**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978, p. 142. Publicações do IPHAN, n. 29.

²⁵² CÓDICE 807. **Tratado de desenho das plantas militares**. Regras. v. 22, p.18, doc. 3, 1763.

a) PLANTA DO ARCENAL REAL DA MARINHA DO QUE CONTINHA NO ANNO DE 1808.

Moldura circundando o trabalho, em linhas paralelas, tendo o centro preenchido a cor com os cantos chanfrados. Segmentos de reta interrompidos, a distâncias regulares das extremidades por pequenos losangos, observando-se pequenos deslocamentos das linhas próximos a estas figuras geométricas.

Ornato superior – grande cartela em oval horizontalizada, circundada de volutas e rocalhas. Arranjo decorativo superior formado por *rocaille* e aletas laterais. Ao centro, a identificação do trabalho: “*Plano do arsenal real da Marinha do que continha no anno de 1808.*” Na parte inferior da cartela, mascarão, que alude ao tempo passado. Das laterais pendem guirlandas de flores minúsculas. Grandes festões de flores dão arremate equilibrado e decorativo à composição.

Ornato inferior -- Cartela em oval horizontalizada, com volutas laterais e rocalha assimétrica superior, arrematada com flores. Na parte inferior, estendem-se prolongamentos em *rocaille* sobre a moldura. No centro da cartela, a inscrição “*Feito por Inacio ferr^a Pinto.*”.



Fig. 55 – Planta do Arsenal da Marinha – Detalhe.
Arquivo pessoal.

b) VISTA DO PLANO DO ARSENAL REAL DA MARINHA ESEOS EDEFISIOS ANTIGOS E MODERNOS EFUTUROS

O trabalho apresenta moldura no mesmo feitio do primeiro, tendo, na margem superior, uma rocalha composta em “C”, assimétrica, com o centro vazado, onde se lê a especificação do trabalho. Está contornada de elementos com significação simbólica, que interpretaremos segundo Cesare Ripa²⁵³.

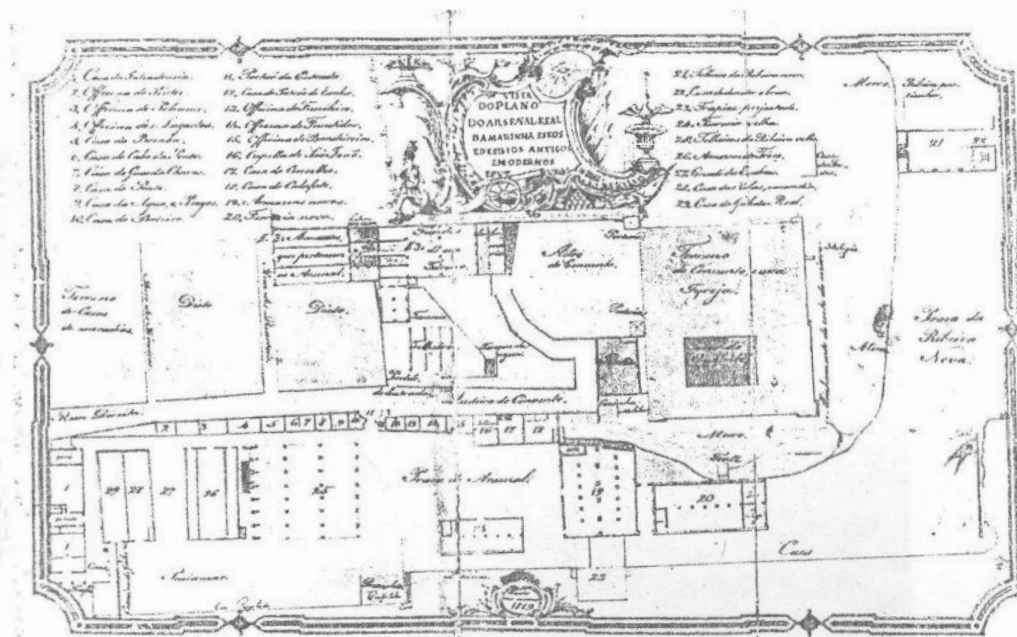


Fig. 58 – Planta do Arsenal da Marinha. ROCHA, Mateus Ramalho, 1991, p. 43.

➔ Sobre a extremidade direita, a rocalha insere um olho irradiado; o olho significa domínio²⁵⁴. À esquerda, uma serpente alada está em posição de ameaça, estendendo sua língua ferina em direção ao olho. A serpente alada²⁵⁵ é um ser desprezível, destruidor da paz e dos afetos verdadeiros. Do lado esquerdo, a figura masculina parece ser uma adaptação da alegoria do intelecto²⁵⁶: jovem ardente, com cabelos louros, vestido de dourado, tendo na cabeça uma coroa de ouro com guirlanda de penachos. Na mão direita, tem um cetro²⁵⁷, e à sua

²⁵³ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Milão: Editori Associati, 1992 (original – 1593).

²⁵⁴ *Id.*, p. 107: Domínio.

²⁵⁵ *Id.*, p. 103: Disprezzo, et distruttione de i piaceri & cattivi affetti.

²⁵⁶ *Id.*, p. 195-196: Intelletto.

²⁵⁷ Como cetro, usou uma grande régua onde se vêem medidas em braças, utilizadas para indicar sondagens nas cartas marítimas. (REIS, Amphilóquio. *Dicionário técnico da Marinha*. Rio de Janeiro: 1947.)

direita uma águia, sua vizinha. O intelecto é por natureza incorruptível, não inveja jamais, e se distingue jovem. A vestimenta dourada significa a pureza e simplicidade desse homem, sendo o ouro o metal mais puro e elevado. Os cabelos representam a vastidão de suas obras. A coroa e o cetro são sinais de seu domínio sobre todas as paixões humanas, sobre a vontade interessada. A águia à direita significa o entendimento: sendo próprio do intelecto produzir e atuar, aproxima-se da águia, que alça alto vôo, superando, mais do que todos os outros animais, os obstáculos. O compasso²⁵⁸, que esse jovem segura na mão esquerda, alude à perfeição, já que descreve um círculo, a figura perfeita da matemática. Existe ainda a possibilidade de esta figura ser uma representação da América, uma vez que sua indumentária lembra os adereços indígenas.

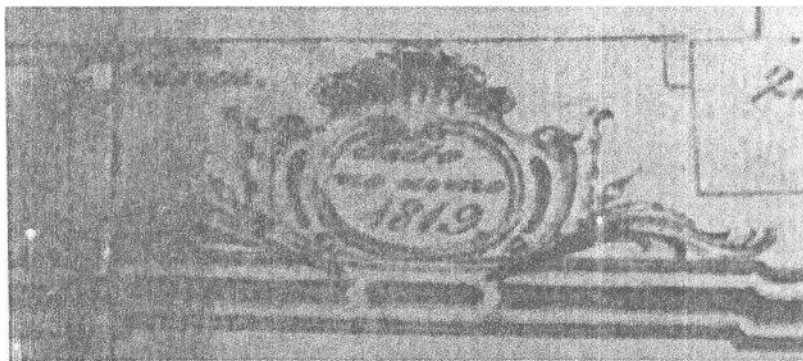


Fig. 57 – Planta do Arsenal da Marinha – Detalhe.
Arquivo pessoal.

A rocalha dobra-se como um dossel sobre a figura do jovem, adornada com palmas (abstração) e encimada por uma cesta de flores, com borla pendente. Na parte inferior do ornato, vários equipamentos de guerra, como canhão, balas, barris de pólvora, tambores e velas tombadas.

Na parte inferior da folha, uma cartela em *rocaille*, adornada de palmas e flores, ostenta a inscrição “Feito no anno de 1819”. Reporta-se ao presente, pois essa era a data que figurava como da execução desses trabalhos, acompanhando o requerimento.

²⁵⁸ Não consta da imagem original do intelecto, em Ripa; provavelmente, foi feita a composição com Perfectione -- RIPA, p. 348, que descreve este atributo.

c) PROSPECTO EM FRENTE DE TODO O ARCENAL

O terceiro trabalho é uma vista do Arsenal, feita do mar. Como nas plantas anteriores, a moldura acompanha a margem do trabalho, contornando o perímetro. O caráter dos ornamentos é de exaltação à figura real, e cada símbolo detém uma categoria aplicada ao rei.

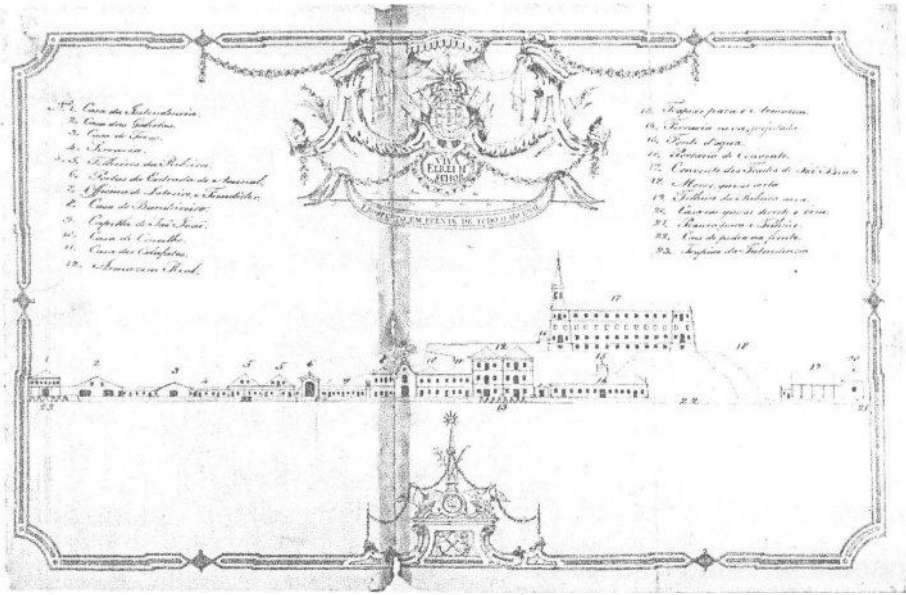


Fig. 58 – Planta do Arsenal da Marinha. ROCHA, Mateus Ramalho, 1991, p. 44.

O ornamento superior compõe-se de dossel, do qual cortinas repuxadas, sustentadas pelas aletas laterais, deixam entrever de forma teatral a esfera zodiacal²⁵⁹, que representa a memória e o tempo antigo. Sobre esta esfera, figura o brasão real português, encimado pela coroa, cujo ápice resplandece em radiação gloriosa. As velas aludem às conquistas ultramarinas – exaltação ao tempo e espaço reais, confirmado pelo medalhão onde se lê a inscrição: “Viva el rei N° Senhor”. Festões de flores pendem do centro atando-se às laterais da composição, onde pequenos *putti* estão pousados. Em entrelaço com essas guirlandas, prende-se faixa explicativa: “Prospecto em frente de todo arcenal”.

²⁵⁹ RIPPA, op. cit., p. 165 – Gloria.

O ornato inferior é um pedestal, em cuja base se cruzam duas âncoras; tem as laterais compostas por vigorosas volutas. Acima do friso, dois arranques de frontão semicirculares interrompidos ladeiam o medalhão central, onde se encontra o sol²⁶⁰, símbolo da claridade e da verdade e cuja luz onipresente torna tudo visível. Acima deste círculo, ergue-se uma pirâmide²⁶¹, que significa a clara e alta glória do príncipe, que, com magnificência, faz obras suntuosas e monumentais. Cruzam-se sobre a pirâmide um ramo de palmas e um galho de louros²⁶², que simbolizam a vitória. No ápice da pirâmide, o olho²⁶³ do domínio, que tudo vê sob a luz da verdade. Sobre os dois arranques de frontão laterais, duas gruas²⁶⁴ seguram nos bicos festões de flores que pendem pirâmide real; representam a vigilância que os súditos devem ter nos contínuos serviços ao seu rei. Nessa obra, pela simbologia das figuras, o rei foi louvado por suas qualidades morais, pelas obras que produziu, por suas posses e pelos súditos que tem.

O que se verifica nestes trabalhos nos permite inferir o esquema de pensamento do artista, pois foram executados para acompanhar um requerimento pessoal de Mestre Inacio. Sobre alguns aspectos formais, as plantas e a vista são rococó, dada a presença da *rocaille*, bem como o emprego das cores suaves (rosa, azul e sépia). Quanto às imagens e seu conteúdo simbólico, constata-se o discurso e a idéia barroca.

Esta conclusão coincide com o estudo da bibliografia constante no inventário de Mestre Inacio, assim como o trajeto formal de sua obra. A individualidade do artista reflete o coletivo e o percurso da própria época. Abalada por um terremoto sem precedentes em 1755, Lisboa passou por um processo de reedificação que refletiu o pensamento iluminista de Pombal, primeiro-ministro de D. José, que comandou a imensa empreitada e promoveu mudanças radicais na estrutura arcaica lusitana: içou os burgueses e combateu os jesuítas e a nobreza. O declínio das riquezas oriundas do Brasil contribuiu não

²⁶⁰ *Id.*, p. 53: Chiarezza.

²⁶¹ *Id.*, p. 163: Gloria de' Principi.

²⁶² *Id.*, p. 483: Vittoria nella Medaglia di Tito.

²⁶³ *Id.*, p. 108: Dominio.

apenas para que as obras arquitetônicas não fossem levadas a termo, ficando incompletas as do lado ocidental, como também para que as reformas no âmbito social não fossem levadas a termo. Assim, após 1777, quando Pombal deixou o poder, os antigos valores ressurgiram e o espírito conservador português, jamais inteiramente abandonado, retomou seu espaço. A modernidade portuguesa, na realidade, esteve sempre atada ao século XVII, o mesmo se refletindo no Rio de Janeiro.

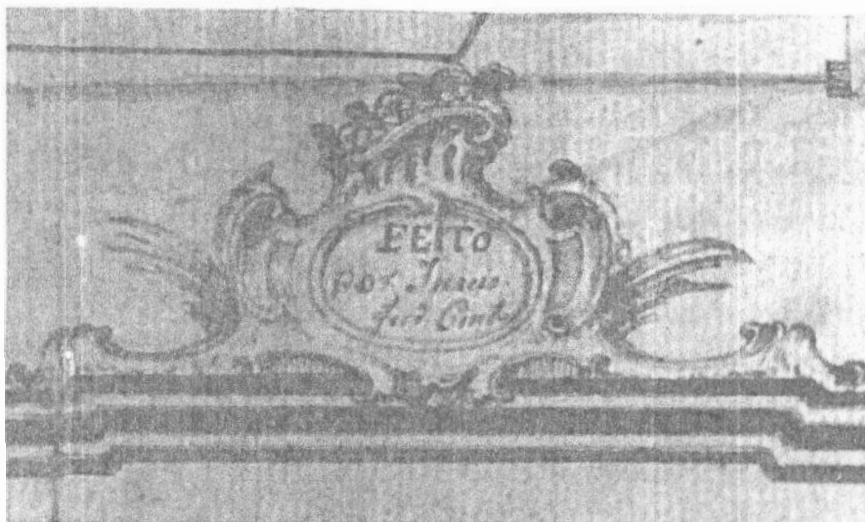


Fig. 59 – Planta do Arsenal de Marinha – Detalhe.
Arquivo pessoal.

²⁶⁴ *Id.*, p. 404: Servitù.

5 A OBRA DE TALHA EM RETÁBULOS RELIGIOSOS DE IGNÁCIO FERREIRA PINTO

5.1 IGREJA DE NOSSA SENHORA DO MONTE DO CARMO

Ao escrever sobre a Capela Imperial, em 1877, Moreira de Azevedo²⁶⁵ foi o primeiro estudioso a identificar o autor da talha da Igreja do Carmo:

“O templo conta com sete altares e duas capellas fundas, e é ornado de talha dourada feita em 1785 pelo Mestre Ignacio, que também ornamentou a capella-mór da igreja dos beneditinos.

“Ignorão-se o dia, o anno de nascimento e da morte desse habil artista; no entanto merecia que delle se desse noticia circunstanciada, pois é de admiravel perfeição a talha de estylo barroco, que enfeita o interior da cathedral; os anjos, as columnas, os arabescos, as flores e outros enfeites são de tanta perfeição, que reconhece-se ter sido um artista de genio quem concebeu e executou semelhantes trabalhos”.

Não conseguimos chegar às fontes primárias desta igreja, sobre a qual o único estudo a respeito da decoração interna de que temos notícia é o trabalho monográfico de Ivan Coelho de Sá²⁶⁶. Assim, as palavras de Moreira de Azevedo são as notícias mais remotas sobre a talha do Carmo. A obra coincide com o triste período em que os padres carmelitas viveram uma séria crise, durante a qual houve intervenção do Bispo D. José Joaquim Justiniano, natural do Rio de Janeiro²⁶⁷, por ordem da rainha D. Maria I, conforme descreve o mesmo historiador:²⁶⁸

“Reinando a intriga, o ciúme, e o desleixo no convento, por quererem todos governar e ninguem obedecer, representarão o bispo e o vice

²⁶⁵ AZEVEDO, Moreira de. *Op. cit.*, p. 57.

²⁶⁶ Sá, Ivan Coelho de. **Talha da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, antiga Sé do Rio de Janeiro.** *Op. cit.*

²⁶⁷ SCHUBERT, Guilherme. *Op. cit.*

²⁶⁸ AZEVEDO, Moreira de. *Op. cit.*, p. 81.

rei Vasconcellos à rainha D. Maria I, notificando-lhe a indisciplina e o tumulto que havia no claustro; e então expedio o nuncio apostolico de Lisboa, Vicente Ranuzi, um breve em 20 de julho de 1784, com o beneplacito regio, nomeando visitador geral e reformador o bispo D. José Joaquim Justiniano. Recebido o breve, dirigio-se o bispo ao convento, na tarde de 16 de fevereiro de 1785, (...) e reunidos os frades em capitulo, ordenou aos frades a leitura do breve."

A atuação do bispo prolongou-se até 3 de maio de 1800, ou seja, durante quinze anos, ao longo dos quais os frades se ressentiram de maus tratos, tiranias e humilhações a que foram submetidos, perdendo totalmente sua soberania. Vários frades secularizaram-se e outros faleceram; a Ordem ficou de tal forma desfalcada que não conseguia dar conta das missas diárias e de outras obrigações religiosas²⁶⁹.

Portanto, durante a administração do bispo D. José Joaquim Justiniano, foi encomendada e executada a obra de talha no interior da igreja: de 1785, data que nos foi fornecida por Moreira de Azevedo²⁷⁰, a 1795, data registrada em tarja comemorativa do nártex – o que nos permite inferi-la como a do provável término das obras. Podemos supor que o bispo deve ter se afeiçoado à Igreja do Carmo, uma vez que não assumiu interinamente as obras da Sé²⁷¹, que se desenvolviam em paralelo, enquanto Mestre Inácio conferia à decoração do Carmo aspecto solene e monumental.

Este contexto pode ter contribuído para os rumos que mais tarde a igreja tomou, tornando-se Sé em 1808²⁷². A corporação religiosa carmelita estava fragilizada; a localização da igreja, próxima ao Paço, era ideal para a nova condição de Capela Real, como era costume em Portugal; e finalmente, a decoração interna, de excelente qualidade, encontrava-se em ótimo estado, pois estava recém-acabada e propiciava receber em ambiente suntuoso a

²⁶⁹ *Id.*, p. 82.

²⁷⁰ AZEVEDO, Moreira de. *Op. cit.*, p. 57.

²⁷¹ "...mas lentamente caminhava a construcção da igreja, por não merecer do bispo decidida protecção, nem do vice-rei conde de Rezende, que não cumprio o que prometera, que era de mandar galés para substituirem os serventes". (*Id.*, p. 54.)

²⁷² "O alvará de 15 de junho de 1808 elevou à Capella Real e Cathedral a igreja dos frades carmelitas, e na tarde desse mesmo dia deixou o Cabido a Igreja do Rosário". (*Id.*, p. 55.)

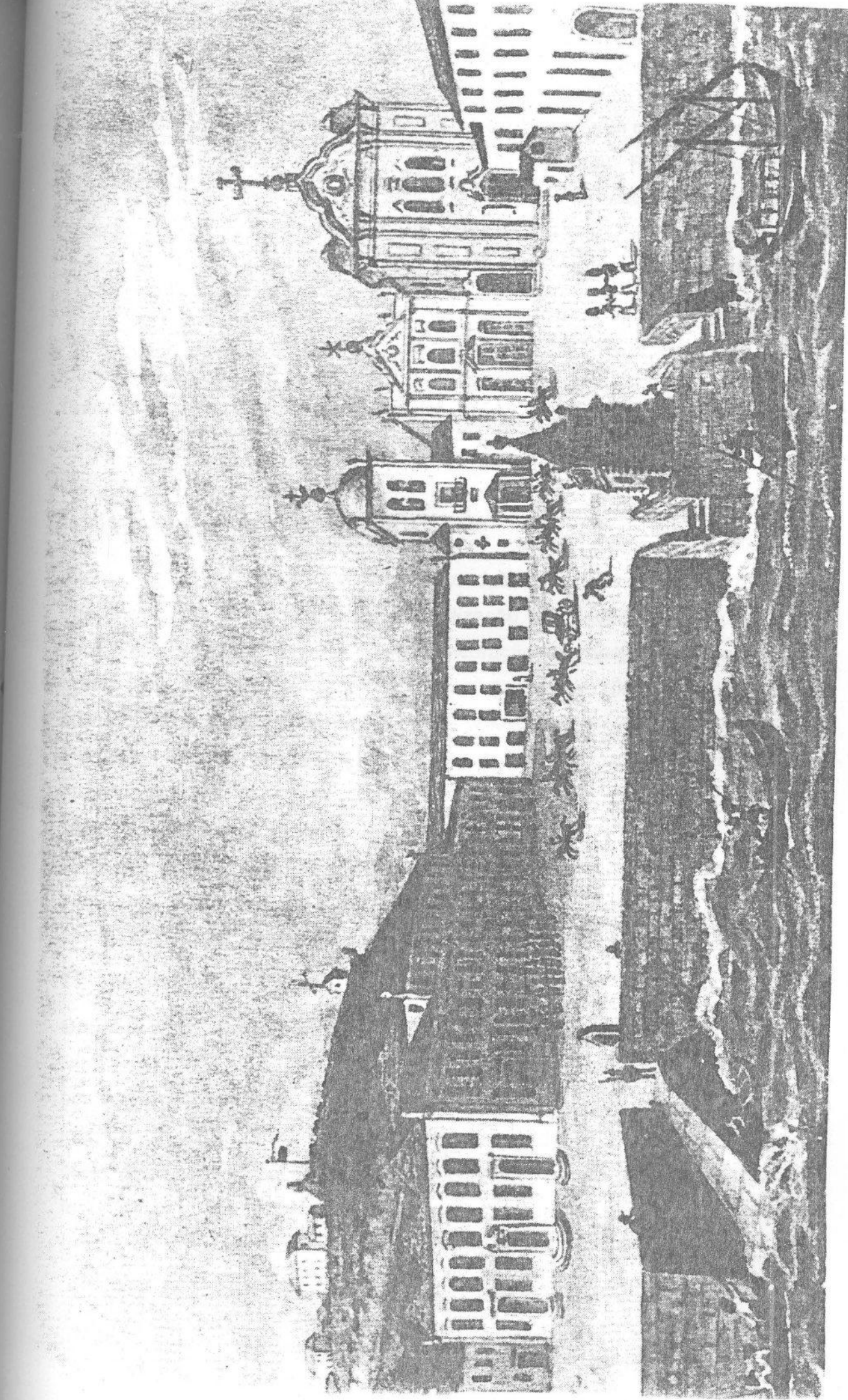


Fig. 60 – O Paço da cidade do Rio de Janeiro, 1808 (Praça do Carmo) – Fonte: FERREZ, Gilberto, 1985.

família real. As obras que ainda precisavam ser feitas eram de pequeno porte, assunto sobre o qual D. João VI mais tarde deliberou. Finalmente, ficava resolvido o problema de conferir à Catedral uma sede própria, que se arrastava há anos – desde que saíra do Morro do Castelo, em 1733, peregrinando pelas igrejas da Santa Cruz dos Militares e do Rosário. O alvará de 15 de junho de 1808²⁷³ elevou a igreja carmelita a Capela Real e Catedral, fazendo com que o cabido na mesma tarde abandonasse a Igreja do Rosário e retornasse à do Carmo. A Sé ali ficou instalada até 1976, quando foi concluída a construção da Catedral atual, na Avenida Chile.

5.1.1 DESCRIÇÃO E ANÁLISE FORMAL DA TALHA.

Internamente, a igreja foi ornamentada desde o nártex até o altar-mor, obedecendo ao princípio rococó de utilização de fundos claros com talha dourada aplicada sobre a superfície. A decoração hoje apresenta intervenções posteriores feitas por Tomás Driendl a partir de 1888, provavelmente finalizadas em 1892 – data assinalada numa tarja comemorativa no nártex. Essa restauração empenhou-se em acrescentar ornamentos sobretudo na nave, conferindo ao tom sóbrio de Mestre Inácio uma adequação ao gosto do século XIX, afeito à sobrecarga decorativa. Tal fato evidencia-se no aprofundamento das capelas laterais, que anteriormente se alinhavam às paredes da nave. A reforma manteve a estrutura destes retábulos, acrescentando alguns ornamentos, retirando os anjos do coroamento e revestindo as paredes laterais.

O trabalho de Mestre Inácio nesta igreja se caracteriza pela predominância de linhas retas nas molduras aplicadas sobre grandes superfícies de lambris, pontuadas por elementos decorativos simétricos que se repetem ao longo da igreja. As linhas verticais e horizontais, ocorrendo em situações paralelas, conferem rigor técnico e disposição disciplinada; a estaticidade é quebrada de forma sutil nos cantos chanfrados. Observa-se que Mestre Inácio conferia ao

²⁷³ *Ibid.*



Fig. 62 – Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo – Arquivo pessoal

seu trabalho uma impressão totalizante, ou seja, não havia a preocupação com cada elemento em si, em sua concepção unitária, mas antes a aplicação desses elementos num espaço. Repeti-los não significava falta de imaginação ou virtuosismo, e sim a aplicação da idéia de um espaço único a ser preenchido com elegância e ritmo. Seus elementos decorativos preferidos foram as tarjas e os ovais, utilizando vazados, cheios ou como molduras de quadros, em composições variadas. De modo geral, Mestre Inácio optou por ornamentos de amplas superfícies, inteiramente dourados. Isoladamente, parecem pesados, mas vistos em conjunto, sobre as amplas superfícies claras do templo, conferem efeito marcante. Esta estratégia permitiu que uma igreja de grandes proporções como a do Carmo tivesse uma decoração proporcional e aristocrática.

O nártex tem caráter despojado e austero, ao mesmo tempo que elegante, em virtude da economia de ornatos e das guarnições de filetes dourados fazendo cercaduras e molduras. Tudo foi concebido com rigor matemático, geometrizzante. O

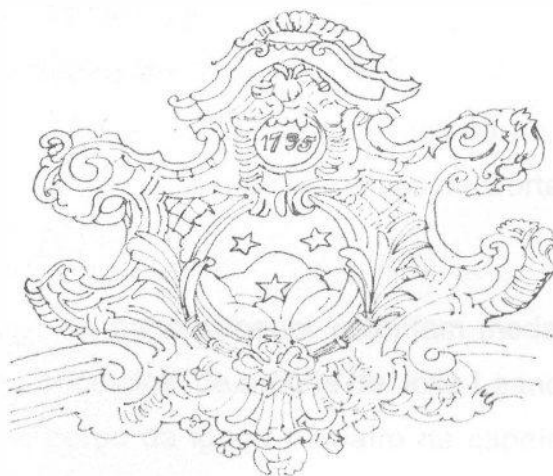


Fig. 63 – Tarja do nártex – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo. Desenho da autora.

teto apresenta, sob o piso do coro, moldura circular filetada que pontua, a cada 45°, enfeites de rocalhas e guirlandas, dentre os quais se destaca uma tarja com a data de 1795, comemorando provavelmente o término da obra. Os elementos assentam-se sobre lambris claros, que revestem toda a superfície. As paredes que se intercalam às portas recebem apainelados com molduras filetadas, com os cantos chanfrados. Adornam essas superfícies elementos decorativos abstratos, simétricos, de rocalhas e concheados.

O arco do coro desenvolve-se em toda a extensão de largura da igreja, em segmento abatido, com os cantos em curvaturas convexas sustentadas sobre pilastras. No centro, sob o intradorso do arco, encontramos uma cartela comemorativa do término das obras de reforma, no século XIX, onde se vê a inscrição do ano de 1892. O coro, situado no espaço intermediário entre o chão e o teto, recebe iluminação externa, vazada por vitrais, e comporta um grande órgão, cujos tubos avançam sobre o espaço da nave acomodados sobre sinuoso elemento semicircular de perfil ondulado, adornado com elementos fitomorfos.

A nave da igreja estrutura-se em abóbada de berço e planta em cruz latina. Apresenta o corpo dividido em cinco tramos através de pilastras que se erguem até a altura da cimbalha. Tem oito capelas fundas laterais, sendo as duas maiores configuradas em transepto. Sobre cada capela lateral do corpo da nave, existe uma tribuna; segundo Moreira de Azevedo²⁷⁴, as do lado direito destinavam-se às damas do Paço no tempo de D. João VI. Mais tarde, esse lado passou a abrigar o tesouro das alaias, passando as damas da Corte para o lado esquerdo.

As pilastras têm capitéis compósitos; na parte superior ostentam medalhões ovais com pinturas representando os apóstolos, de autoria de José Leandro de Carvalho: oito pilastras situam-se no corpo da igreja e quatro na capela-mor. Hoje, um destes medalhões está sem pintura, passando por reforma. Os demais, já não têm a clareza de visibilidade descrita por Moreira de Azevedo²⁷⁵. Próximo ao transepto, as pilastras sustentam púlpitos, guarnecidos de portas com sanefas onduladas e franjadas, com cartelas de rocalha e concheados. O guarda-corpo é retangular, de quinas adoçadas, e as superfícies descrevem ligeira ondulação, com adorno de cartela. As bacias destes púlpitos são retangulares, com perfis arredondados decorados com guirlandas de flores. Sustentam o conjunto consoles piramidais em posição invertida, com volutas nos ângulos e florões.

²⁷⁴ *Id.*, p. 58.

²⁷⁵ *Id.*, p. 68: “A *phisionomia* de cada um destes retratos, a expressão e o colorido indicão a mão de mestre que traçou-os”.

O primeiro segmento da nave no qual se divide o corpo da igreja através das pilastras apresenta duas portas, uma frente à outra, encimadas por vergas ondulantes e sobrevergas retas. O arremate decorativo repete o ritmo do arco-cruzeiro: uma plumagem ocupa o centro, com duas pequenas aletas de cada lado.

Ocupando os segmentos seguintes da nave, encontramos as capelas laterais, inseridas em arcadas plenas de capelas fundas. Hoje, a decoração que reveste estas capelas laterais não correspondem à forma original da obra de Ignácio Ferreira Pinto. Adereços assimétricos, ou de perfil caprichosamente recortados como asas de morcego, não faziam parte do seu vocabulário formal. No entanto, foi respeitada a divisão externa e espírito ornamental rococó, assim como foram mantidos seus ornatos parietais simbólicos, relativos à ladainha de Nossa Senhora junto aos acréscimos posteriores.

Quanto à disposição, certamente a configuração atual não corresponde à original. Esta afirmação pode ser comprovada pelo mais importante documento iconográfico do interior da igreja do qual temos notícia: trata-se de uma fotografia de Marc Ferrez, de 1890²⁷⁶, documentando as obras de restauração interna promovida entre 1888 e 1892 pelo pintor Tomás Driendl, e que modificou aspectos importantes da nave, como as altares laterais e o altar esquerdo do transepto. Na foto, iniciavam-se os trabalhos de restauração no teto: a abóbada apresenta-se completamente branca, aguardando trabalhos de douramento sobre os medalhões ovais e molduras que ornamentam o teto. A nave apresenta os altares laterais em capelas rasas, tendo no coroamento anjos que hoje já não existem. Portanto, esta configuração original foi alterada, permitindo-nos afirmar que as capelas fundas e seus revestimentos decorativos que hoje vemos são acréscimos feitos naquela reforma, não mais compatíveis com o trabalho de Mestre Inácio.

²⁷⁶ FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um de seus mais fiéis servidores: Marc Ferrez. **Revista do IPHAN**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 10, 1946. Separata.

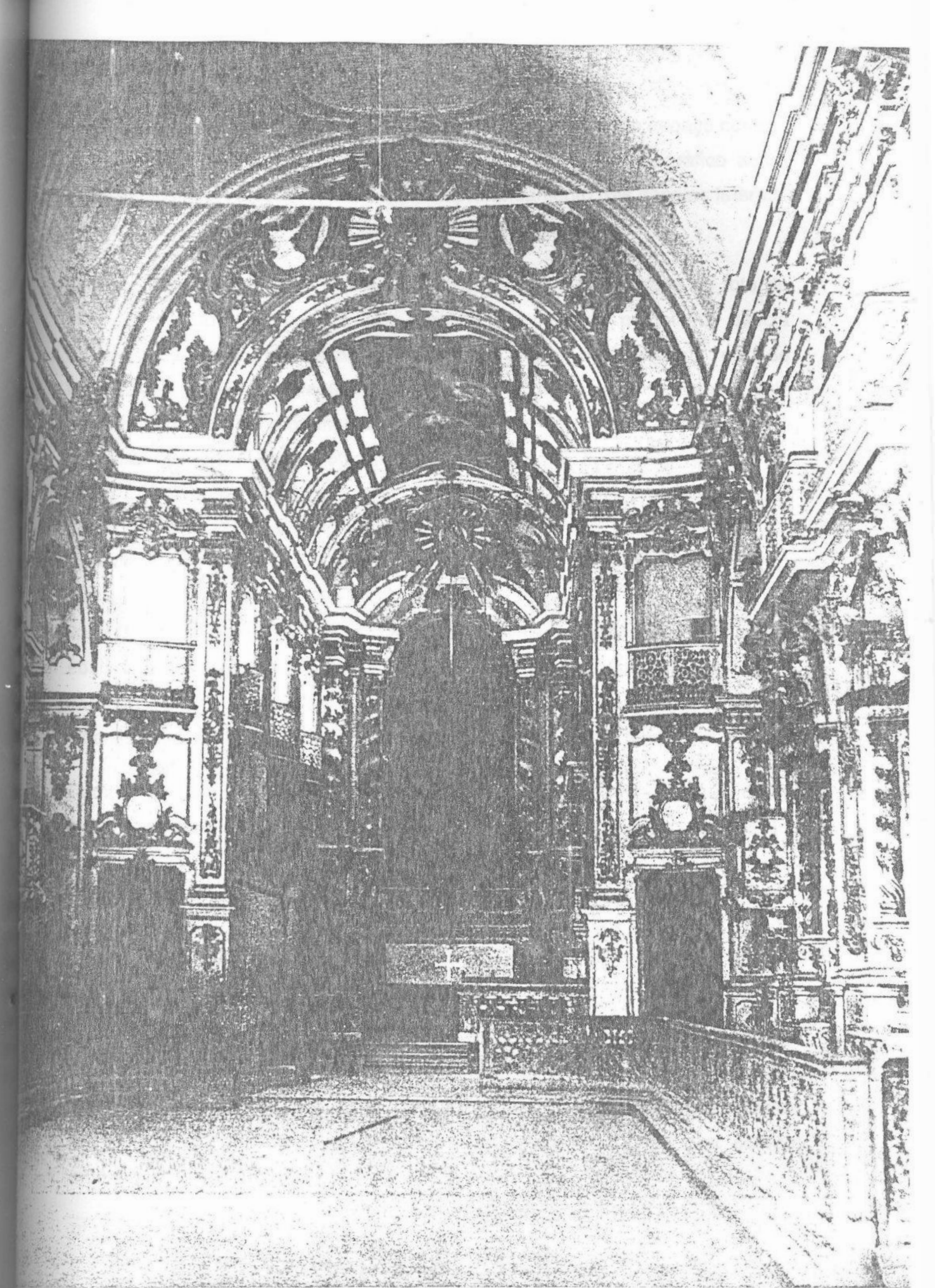


Fig. 64 – Capela mor da Igreja do Carmo, 1890 – Fonte: FERREZ, Gilberto – A fotografia no Brasil, 1953. N.º 10.

A balaustrada que então percorria a nave, fazendo a divisão do espaço central, onde se assentavam as mulheres, aparece neste registro fotográfico ainda nesta disposição. Após a reforma, com o aprofundamento das capelas laterais, a balaustrada foi seccionada e posta à frente das capelas.

Abrindo um parênteses na análise da nave, mas ainda baseados na foto de Marc Ferrez, observamos que este registro documenta o painel que descia sobre a boca da tribuna do altar-mor, citado por Moreira de Azevedo²⁷⁷, obra de Leandro de Carvalho, que foi também o dourador da talha da igreja. Nele estavam representados os membros da família real – D. Maria I, que conduzia seu filho D. João VI, D. Carlota e seu neto D. Pedro, sob a proteção do manto de Nossa Senhora do Carmo, que os assistia entre as nuvens do céu. Em 1831, face aos conflitos que culminaram com a abdicação do trono, Leandro de Carvalho foi obrigado a cobrir com tinta branca os representantes da casa real, fato que muito o desgostou. Mais tarde, em 1850, o painel foi restaurado por João Caetano Ribeiro. Sobre este painel, ao nível dos arranques de frontão e abaixo da cartela irradiante central do coroamento, havia uma tarja que hoje já não existe. Esta pintura está desaparecida desde a proclamação da república. Quanto ao cadeiral que hoje vemos na igreja, não consta na foto.

Cumprindo indagarmos, frente à mesma fotografia, feita em 1890, que trabalhos já teriam sido realizados na igreja, uma vez que já havia transcorrido mais de um ano de obras. Parece-nos provável que a foto tenha sido feita para registrar as mudanças ocorridas na capela-mor, o que até o momento não temos como comprovar documentalmente. Não podemos deixar de citar o intradorso do arco-cruzeiro, que recebeu uma talha miúda, assimétrica, com figuras angelicais e farto uso de elementos fitomorfos, que muito nos surpreende. Pela comparação que fizemos do perfil do arco-cruzeiro nesta fotografia de época com uma atual, a talha parece que já estava lá. Julgamos que este ornato tenha sido um acréscimo, feito já nesta reforma, porém em momento anterior ao da foto. Portanto, é possível que outros elementos possam ter sofrido mudanças.

²⁷⁷ AZEVEDO, Moreira de. *Op. cit.*, p. 59.

As capelas laterais eram dedicadas, respectivamente, do lado do evangelho, ao Senhor dos Passos, São José, e São João Batista. Do lado da epístola, os altares eram consagrados à Senhora da Cabeça, Santana e São João Nepomuceno, e Santo Antonio Menino do Côro. Hoje estão os oragos estão assim consagrados: do lado direito, a partir da entrada, São João Batista, Nossa Senhora das Dores, e Nossa Senhora das Cabeças. Do lado esquerdo, temos a Virgem dos Milagres, a Sagrada Família, e Sagrado Coração de Jesus. A estrutura decorativa manteve-se fiel ao espírito original rococó, mas percebe-se que algumas sofreram intervenções, como o espaço intercolúneo da capela da Sagrada Família, que diverge formalmente do estilo de Mestre Inácio, a adoção de ornatos em forma de “asa de morcego”, e *putti* cujas feições não se compatibilizam com as de outros trabalhos comprovadamente do artista.

Acima das capelas, uma cornija percorre toda a extensão parietal, articulando-se em ressaltos, onde localizam-se tribunas de sacadas retangulares, e cujas portas estão em consonância decorativa com todas as demais portas internas do templo, repetindo o motivo de vergas onduladas, com dossel e sanefas, tendo ao centro motivo alteado, de penachos, com aletas laterais. A talha das sacadas constituem elaborada trama vazada, e que se repete no coro, nos parapeitos das capelas e no cancelo divisório da nave com a capela-mor.

Fazendo a divisão das paredes com o teto temos o entablamento, que percorre horizontalmente a nave, avançando sobre as pilastras e recuando sobre as tribunas. Sofito em abóbada de berço, dividido em seis segmentos. Sobre o coro e o transepto, os segmentos são maiores; na nave, cada segmento delimita-se a partir das pilastras, circunscrevendo regiões mais estreitas. Cada uma das maiores divisões na abóbada comportam molduras filetadas, com elementos ovais vazados no centro e nas extremidades, ornamentados de rocalhas e plumas (símbolo da fé e contemplação). Nas divisões da nave, no eixo das tribunas e capelas, inserem-se as janelas do clerestório, por onde a luz derrama-se sobre a nave.

O transepto apresenta duas capelas fundas, que se separavam da igreja por cancelo de balaustres dourados. A do lado da epístola ainda é dedicada a São Pedro de Alcântara, cuja imagem em mármore branco ocupa um nicho em arco pleno, e apoia-se sobre base quadrangular de cantos chanfrados ornada de talha dourada. O altar é ladeado por colunas quartelões e colunas torsas externas, com o terço inferior estriado. Assentam-se sobre mísulas douradas, tendo no espaço

intercolúneo panos onde percorre uma moldura filetada. O coroamento segue o modelo tradicional da escola fluminense de

talha, que se estrutura sobre arquitrave. As colunas torsas sustentam arranques de frontão de perfil simples, onde ajoelham-se anjos em adoração. Das colunas internas quartelões, acima da cimalha, dois socos portam volutas que se dirigem ao teto para sustentar o arremate de frontão sinuoso, centralizando cartela irradiante. A boca de tribuna tem decoração simplíssima, sendo ornada apenas por moldura filetada. A capela ostenta abóbada de berço, que recebe luz de lanternim central. As paredes e o soffito, divididos entre si pelo entablamento, compartimentam-se em dois tramos verticais, ornados de adereços abstratos e elementos ovais vazados, que repetem a compartimentação e princípio decorativo de toda a igreja. O arco que inaugura a entrada da capela reproduz, de forma simplificada, o arco-cruzeiro, encimado por grande cartela que centraliza os atributos do santo venerado, e ladeado por aletas guarnecidas de rocalhas. É provável que esta capela tenha recebido acréscimos durante a reforma do século XIX, mas arquitetonicamente manteve o risco original, assim como as divisões estruturais, elementos decorativos básicos e o espírito rococó. Moreira de Azevedo afirma que originalmente esta

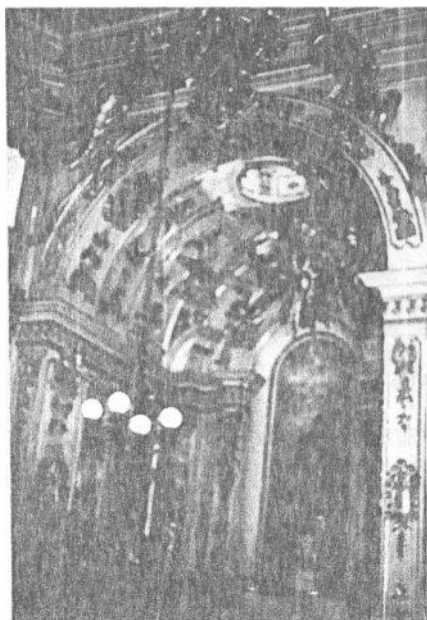


Fig. 65 – Transepto – Capela lateral São Pedro de Alcântara – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.

capela pertencia ao Senhor dos Passos²⁷⁸, e que a imagem de S. Julianetti que se vê num túmulo de vidro na base do altar foi ofertada à Imperatriz D. Thereza Christina e ali depositada em 1850.

A capela do Santíssimo Sacramento, do lado do evangelho, hoje se apresenta completamente descaracterizada, tendo passado por reforma radical que a adaptou ao espírito neoclássico. A dimensão original está hoje reduzida a vestibulo da capela, agora edificada em mármore, sobre rotunda apoiada em oito pilastras coríntias. Inicialmente era semelhante à que lhe fica fronteira, mas D. João VI lhe deu uma maior extensão, passando a existir no altar um painel da Santa Ceia pintada pelo pintor Raymundo, e tribunas laterais, sendo que a do lado do evangelho era reservada à família real.

Entre a capela-mor e o transepto, duas paredes oblíquas têm portas no andar inferior e tribunas no superior, que curiosamente se voltam para a nave, provavelmente para permitir ao público das tribunas do altar-mor acompanhar a pregação do púlpito. Os adornos decorativos destes elementos repetem a temática dos seus similares no templo.

O arco-cruzeiro desenvolve-se a partir de pilastras com aplicações de ornatos dourados, que sustentam entablamento, de onde nasce o arco pleno. Sem dúvida um dos exemplares mais exuberantes do Rio de Janeiro, este arco-cruzeiro insere-se no modelo característico da talha fluminense. Centralizada no coroamento, vê-se cercadura de nuvens irradiantes em torno do emblema da Ordem Primeira do Monte do Carmo com as três estrelas sobre o Monte Carmelo, arrematado com a coroa de Nossa Senhora. Revela-se este conjunto por repuxado de cortinas, ligadas a sanefa com lambrequins que faz o arremate superior, junto ao teto. Ladeiam a composição duas grandes



Fig. 66 – Intradorso do arco cruzeiro – Carmo.
Arquivo pessoal.

²⁷⁸ *Id.*, p. 58.

aletas em rocalhas, que envolvem pelicanos de asas abertas. O segmento semi circular do arco é ainda preenchido com festões, concheados e arrebitos. Se a decoração é de inspiração rococó, a temática e simbologia ata-se ao barroco. Essa opção conferia um ar grandiloquente a estes espaços, cumprindo objetivo de exaltação. Embora possamos notar que predominantemente Mestre Inácio fazia uso de elementos ornamentais de configuração metálica e mais achatados sobre a superfície, o passado barroco ainda fazia-se sentir, expirando isoladamente em poucos pontos, porém principais, como veremos também no coroamento do altar-mor. O intradorso do arco-cruzeiro, como já foi dito, é preenchido com elementos de rocalha miúda e intensamente trabalhada, de volumetria acentuada e ornada com querubins e flores. Ainda que não possamos afirmá-lo baseados em documentação, estilisticamente não nos parece coincidir com o trabalho de Mestre Inácio naquele período, quando sua linha de atuação parece ter sido coerente ao optar por grandes elementos dourados, de superfície ampla e abatida.

A capela-mor da Igreja do Carmo hoje apresenta-se com dimensões amplas, tanto na altura como na profundidade. O que vemos no momento certamente é resultado de reforma no século XIX, uma vez que o coroamento não se ajusta aos modelos recorrentes na talha carioca da época, e o espaço intercolúneo – completamente liso – não corresponde ao estilo de Mestre Inacio, que os revestia de cima a baixo num conjunto ornamental que combinava tarjas, volutas e rocalhas. As intervenções oitocentistas ampliaram a altura das capelas e aprofundaram o nicho dos tronos; portanto, não só o coroamento deste altar-mor foi modificado, como também a decoração interna do camarim.

A capela-mor é separada do transepto por dois degraus que lhe elevam o nível, e balaustrada de jacarandá, outrora dourada²⁷⁹, cujos balaústres revezam-se em posições invertidas, conferindo com este jogo um deslocamento de peso de seus elementos. Junto às paredes laterais, estende-se o cadeiral, com os onze assentos distribuídos igualmente de cada lado. Internamente, a capela-mor é dividida em três tramos por pilastras apaineladas de capitéis coríntios,

²⁷⁹ *Id.*, p. 59.

adornadas de grandes quadros ovais com pinturas dos apóstolos, obra de José Leandro de Carvalho. Das molduras de rocalhas douradas, pendem grinaldas de flores em composição simétrica. Nos espaços intermediários entre as pilastras, localizam-se as tribunas, no segmento superior da nave, abaixo do entablamento. Estão como as demais tribunas do templo, adornadas de sanefas com lambrequins, tendo elemento central alteado lembrando feixe de plumas, com pequenas aletas laterais. A porta possui os cantos chanfrados em segmentos semicirculares. O guarda-corpo das tribunas desenvolve-se em suave curva, de fatura rendilhada, semelhante ao cancelo e demais tribunas da igreja, inspirados em traçado manuelino; contrastando com o tom claro das superfícies, adotou-se o dourado no corrimão e cercadura de acantos da base. Os consolos que sustentam as tribunas centralizam cartelas conjugadas a volutas douradas. Mais abaixo, grandes ornatos dourados decoram os panos das paredes, acima do cadeiral. O entablamento, que percorreu toda a extensão do templo, avança sobre o altar-mor, articulando-se em ressaltos sobre as pilastras. O teto arma-se em abóbada de berço, compartimentando-se conjugado às divisões parietais da capela, em ritmo contínuo, em que as laterais comportam clerestório com três janelas de cada lado, por onde a luz invade o espaço interno da capela-mor. Fazendo a visão apoteótica do teto, estende-se longitudinalmente um painel pictórico, obra de Antônio Parreiras, que substituiu a original de José de Oliveira Rosa, que estava danificado. Representa a Virgem com o Menino Jesus nos braços entre densas nuvens, acolhendo os fundadores da Ordem. A cena é assistida por uma corte de anjos que espreitam de diferentes pontos do céu, e intercala tons claros e sombrios, desde o rosa crepuscular, passando pelos azuis e esverdeados.

A geometrização de todo o ambiente é definida pelas linhas das molduras filetadas, dividindo racionalmente as superfícies. Os adornos funcionam como marcadores de distâncias exatamente iguais entre si: pontos que se ligam ou se deslocam em segmentos idênticos, voltando sempre ao ponto de partida. Tudo mostra-se matematicamente ordenado, numa lógica sistematizadora. Trata-se de disciplina, rigor, ordenação, projeto, ritmo, elegância contida, sem exageros. Como na música, os espaços vazios equiparam-se ao silêncio;

fazendo parte da melodia, inserem o compasso através do tempo. Assim como a música, a obra de Inácio também é matemática pura, sugerindo abstração.

O retábulo do altar-mor apresenta embasamento constituído de dois socos de cada lado, intercalados de painéis reentrantes. Os das extremidades fazem o suporte das colunas externas e estão acostados às paredes laterais; seguem-se, em movimento de concavidade, panos retangulares, percorridos por molduras filetadas com os cantos chanfrados. Os socos internos estão dispostos obliquamente. Sobre os socos, assentam-se portentosas mísulas, desenvolvendo movimento de rotação interna, características de Mestre Inácio. A mesa do altar hoje é de prata repuxada, com motivos naturais, e recobre provavelmente a original do século XVIII, em forma de sarcófago. O frontal e a banquetta são retos, ligeiramente avançados em relação às superfícies laterais. Amplificam, assim, o escalonamento do trono, fazendo-o emergir desde fora do camarim da tribuna. A banquetta apresenta ornamentação que parte do eixo central, desenvolvendo-se simetricamente em volutas pelas laterais, e sua parte inferior, em torneamento ligeiramente convexo, é adornada com cercadura de acantos. O altar desta igreja, como os outros de Mestre Inácio²⁸⁰, não tem sacrário.

As laterais do retábulo – pés-direitos – compõem-se de colunas torsas, com o terço inferior estriado, guirlandas florais enroscadas nas espiras e capitéis compósitos. Recurso muito recorrente no século XVIII na fatura desses elementos, a parte inferior das colunas, à medida que se aproxima da base, vai se tornando mais larga. Através desta solução, a impressão de altura do monumento ampliava-se. O espaço intercolúneo é preenchido com lambris que recobrem a superfície, em painéis ligeiramente côncavos, contornados por moldura filetada dourada. Uma peanha reserva espaço para a colocação de imagem, hoje não ocupado. Emoldura a tribuna um largo friso de elementos florais e arabescos chapados. A superfície plana desse friso ornamental

²⁸⁰ Nesta afirmação, defendemos a hipótese de que o sacrário que vemos na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens não é de autoria de Mestre Inácio; trata-se de acréscimo posterior.

favorecia a colocação do painel pictórico, que, quando colocado, recobria toda a tribuna.

A boca da tribuna apresenta arremate de pequenas volutas contínuas, que fazem renda discreta. Atualmente, uma gambiarra de luzes ilumina o nicho quando acesa. O camarim insere-se em nicho profundo, alto, arrematado em arco ligeiramente abatido. Internamente, organiza-se em concavidade, revestido de pilastras que dão continuidade ao entablamento e ao pé-direito externo. As molduras, constituídas de filetes dourados, ocorrem em articulações retangulares, conferindo ao fundo do camarim ordem e simplicidade. Este *décor* certamente é resultado da reforma do século XIX.

O trono é composto de sete degraus, escalonados em ordem descendente, nos quais se alternam diferentes ornamentações douradas apresentando tarjas, concheados e cercaduras, que obedecem sempre a eixo de simetria. No ápice do trono, havia, na época que a igreja era Catedral, uma imagem de São Sebastião, substituída atualmente pela da padroeira, Nossa Senhora do Carmo – imagem do século XX, sem grande valor histórico ou artístico.

O coroamento deste retábulo é provavelmente fruto da reforma do século XIX, uma vez que seus elementos estão soltos entre si e apostos diretamente sobre a superfície, enquanto, nas demais igrejas do Rio, reúnem-se num bloco elaborado e homogêneo conduzido por grandes volutas laterais. Nos cantos laterais, acima do entablamento e próximos à engra com o teto em abóbada, encontram-se dois círculos formados por cercaduras de nuvens irradiantes, tendo ao centro respectivamente a estrela e a lua minguante, símbolos marianos, que se assemelham aos ornatos parietais da nave. Sobre o entablamento das colunas internas figuram dois grandes fragmentos de frontão, organizados por segmentos semicirculares simples, com filetes dourados. Sobre esses elementos, ajoelham-se dois arcanjos, em posição de oração. O centro apresenta cena apoteótica, em que o vulto de Deus-Pai desponta em meio a cercadura de nuvens douradas contornada de raios gloriosos. A visão é revelada por cortinas repuxadas, que pendem de sanefa com lambrequins que encimam a imagem de Deus-Pai e fazem o arremate

superior com o teto. Cumpre observar que as cortinas se entreabrem em segmento reto, que empreende à composição conotação geometrizar. Se este coroamento não sofreu intervenção posterior, à época da reforma, esta solução adotada deixa Mestre Inácio em situação atípica em relação ao contexto decorativo da época.

Nas festas cívicas que ocorriam na igreja ao longo do século XIX, quando elevada à condição de Capela Real e Capela Imperial, era hábito ornamentar a igreja com projetos cenográficos que camuflavam a verdadeira decoração interna, ficando quase impossível percebê-la em sua configuração original. Eram trabalhos típicos de arquitetura efêmera, muito em uso na época como solução de caráter exaltativo e que serviam para ajustar o ambiente a cada situação, como se pode perceber nos trabalhos de Debret.

No segundo pavimento, na sala que dá acesso às tribunas, encontramos uma peça de aproximadamente dois metros, de excelente fatura, que corresponde ao estilo da oficina de Mestre Inácio. Foi provavelmente retirada durante as reformas da igreja, porém não nos foi possível precisar qual seria a sua localização original. Parece-nos o coroamento de algum altar ou oratório, ou, quem sabe, de uma porta. Esta peça reforça a nossa opinião de que o coroamento do altar-mor não é o original, pois o que Mestre Inácio adotava assemelhava-se a este modelo (embora este não nos pareça ser do altar-mor, pois não ostenta arremate de frontão nem cartela central rodada de raios).

Podemos inserir a obra da Igreja do Carmo no estilo rococó, já que as características do estilo estão presentes. A *rocaille*²⁸¹, motivo ornamental que caracteriza o estilo, ocorre nos elementos decorativos com frequência. Eventuais componentes de morfologia barroca não chegam a configurar um “atavismo”, uma vez que é comum, na ocorrência de novas linguagens formais, a permanência de um ou outro elemento do estilo que o precedeu – o que ocorreu no rococó tanto no Brasil quanto na Europa.

²⁸¹ Palavra francesa que designa o motivo ornamental da concha, em moda no século XVIII na Europa.

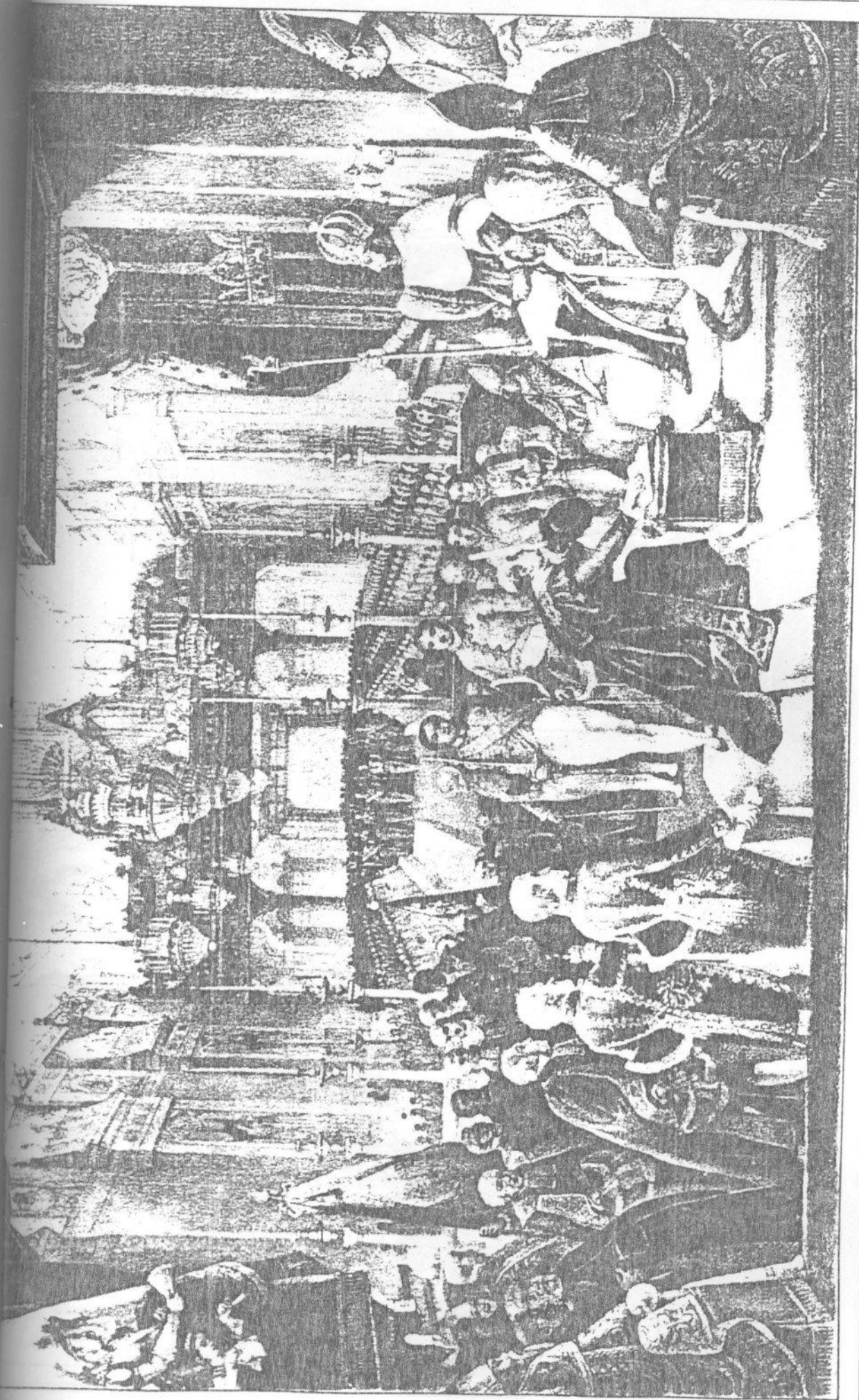


Fig. 67 - CERIMÔNIA DA COROAÇÃO DE PEDRO, IMPERADOR DO BRASIL. - Debret

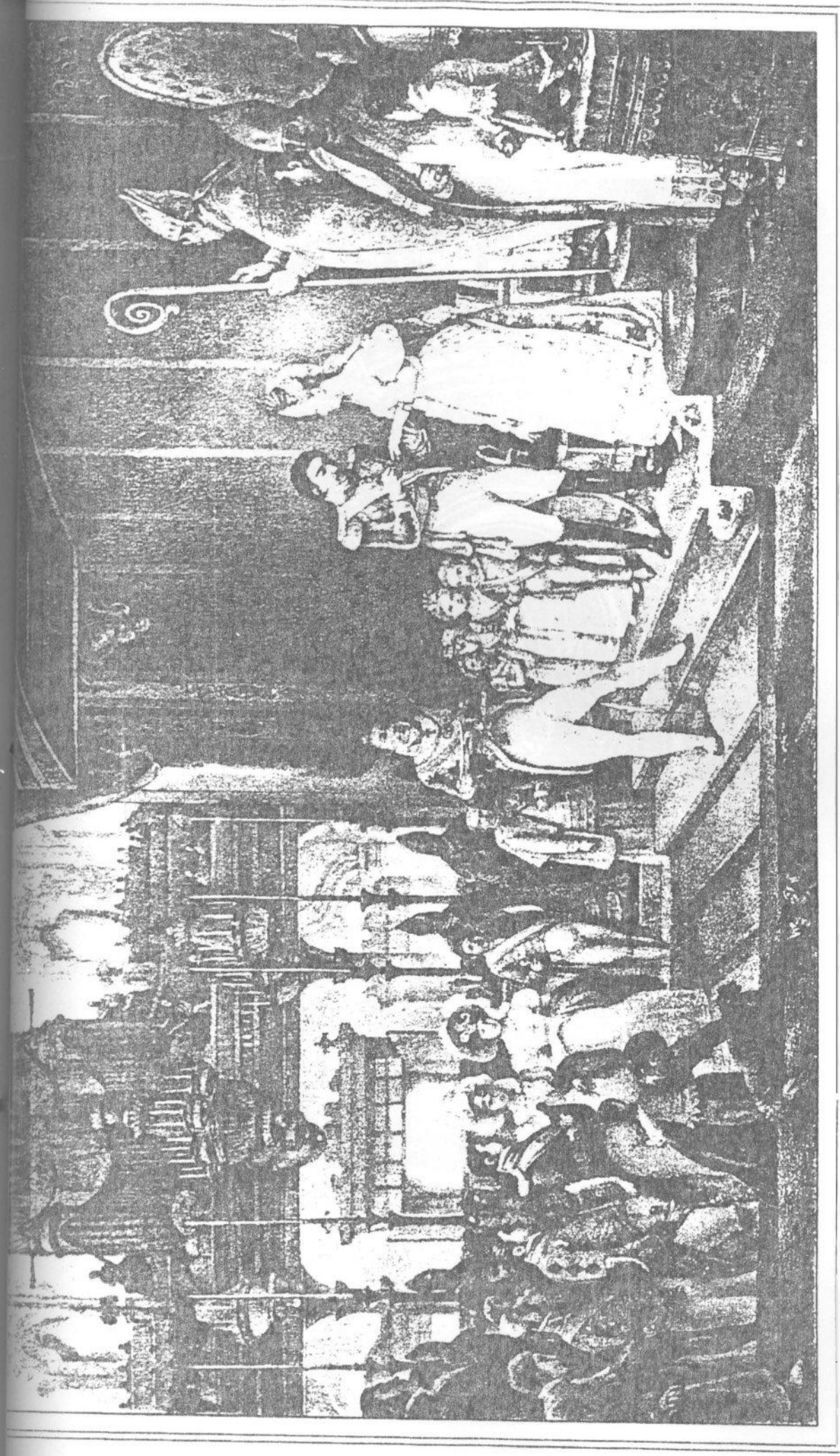


Fig. 68 - CASAMENTO DE S. AL. D. PEDRO I COM A PRINCESA AMELIA DE LEUCITTENBERG - Debret

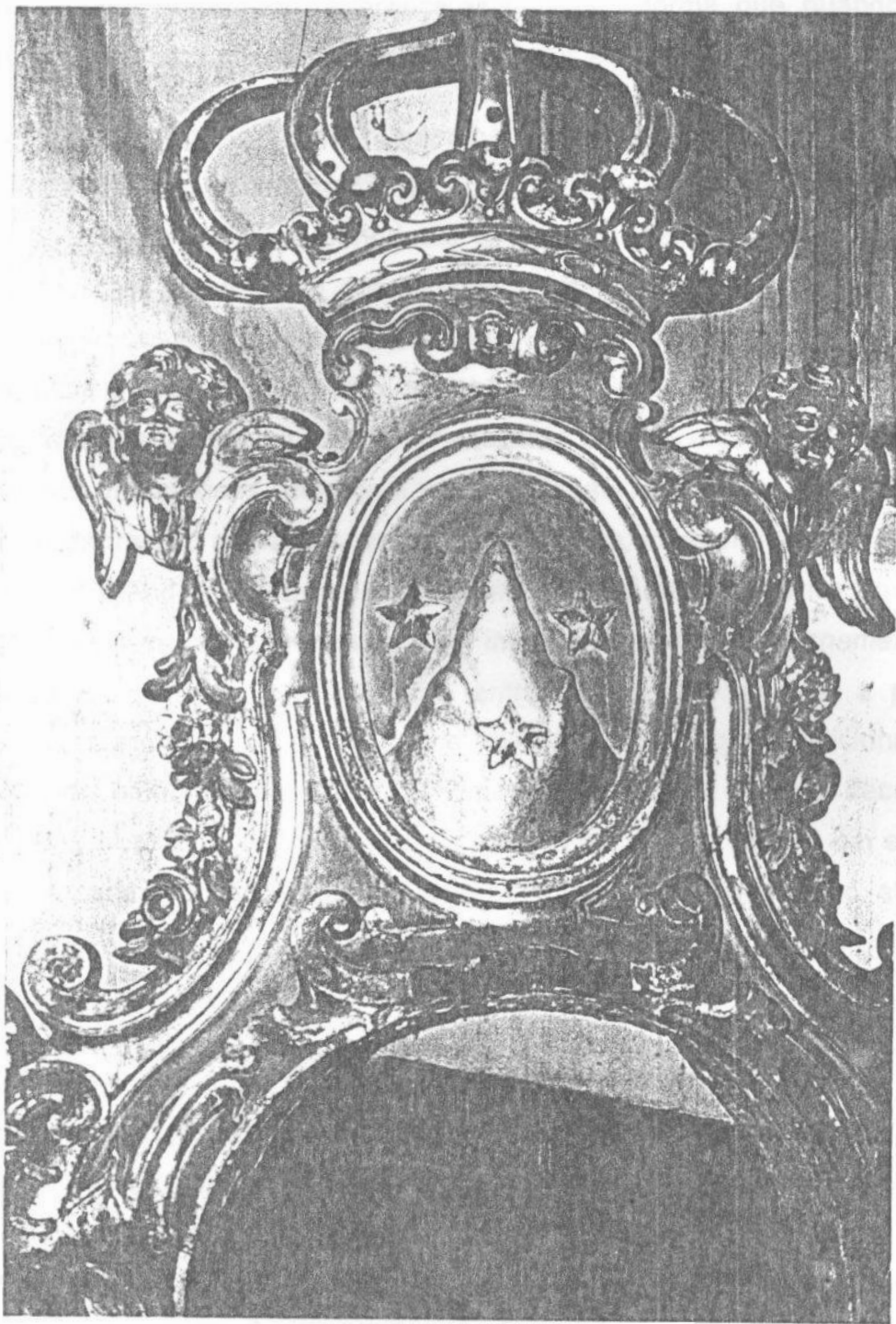


Fig. 69 – Coroamento ornamental – Mestre Inácio – Arquivo pessoal

A iconografia cristã manifestou-se nos dois estilos, no interior dos ambientes religiosos. O que determina a diferença estilística é a forma, que, quando mais dramática e pesada, será barroca; e quando mais elegante e sinuosa, rococó.

Mestre Inácio adotou no Carmo elementos simbólicos da iconografia mariana nas paredes laterais, pelicanos²⁸² no arco-cruzeiro, e construiu no altar-mor uma visão apoteótica, numa cenografia barroca. O *décor* geral pode ser lido como rococó, pela colocação dos ornatos sobre fundos lisos e claros, pelos cantos chanfrados e superfícies cambiantes. A ambientação resulta num clima de elegância e requinte, no qual a imponência se institui de forma diversa do barroco, antes aproximando-se da simplicidade do neoclássico pelo emprego de soluções geométricas, simetria e limpeza visual. Também do rococó resulta a decisão de tratar o interior como definição unitária, independente do resto do edifício, adequando o espaço à sua função. Detrás de um exterior simples e despido de adornos, encontra-se um interior revestido de ornamentação *rocaille*, imerso numa luz clara, que entra por amplas janelas; a pintura apresenta-se em quadros emoldurados; rejeitam-se as regras tradicionais em benefício de uma solução global que integre arquitetura, pintura, decoração aplicada; e, por fim, há a utilização desenvolvida do mesmo motivo em escalas diferentes (tarjas, molduras ovais, motivo ornamental do arco-cruzeiro, etc.).

5.2 PORTA DA IGREJA DA CONCEIÇÃO E BOA MORTE

Nos livros da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte²⁸³, de 1790, consta: “Ao Me. Carpinteiro Inácio Ferr^a Pinto de acabar dita porta justa de empreitada 119\$280”. A porta foi executada em madeira de cedro, e Mestre Inácio a decorou de acordo com a estética rococó, com molduras onde se inserem ornatos de configuração sinuosa, inspirada na ourivesaria: medalhões, cartelas e arabescos de rocalhas. As flores – poucas e pequenas – entram

²⁸² Os pelicanos reportam-se aos mitos pagãos clássicos utilizados no século I em túmulos páleo-cristãos.

²⁸³ MACHADO, Álvaro. A Igreja da Conceição e Boa Morte. **Mundo Católico**. Rio de Janeiro: maio de 1956, p. 6-11.

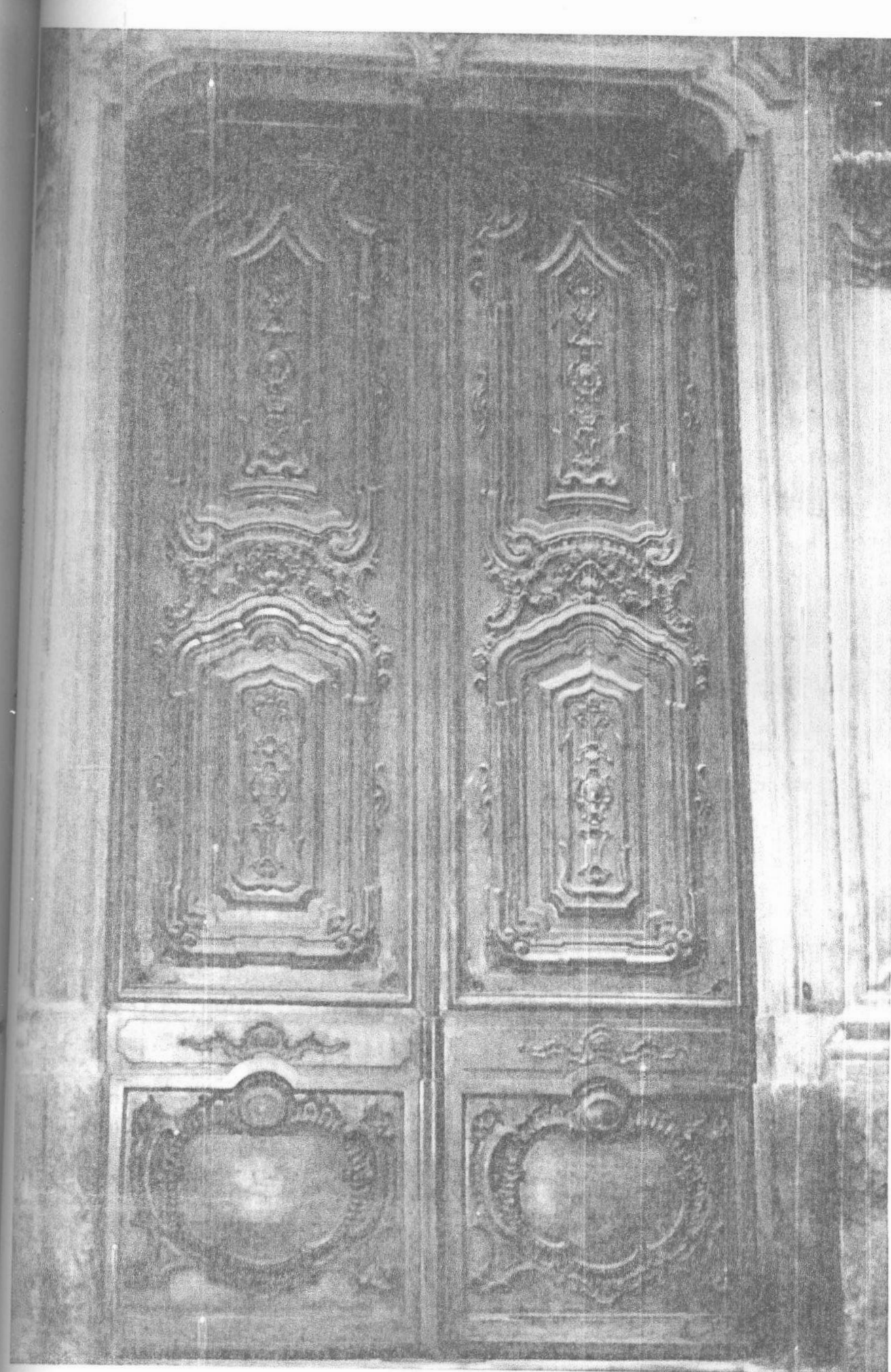


Fig. 70 – Porta da Igreja da Conceição e Boa Morte

como arremate decorativo do emolduramento da porta. A superfície da porta foi dividida em três áreas decorativas, sendo as duas superiores correspondentes respectivamente a 35% da porta (totalizando 70%) e a inferior, a 30%. As molduras têm os cantos formatados em segmentos semicirculares. O arranjo decorativo superior da porta tem acabamento recortado ornado de pequenas flores, com cantos chanfrados e centralizando adereço longilíneo. A conexão entre o arranjo superior e o do centro é feita por rendilhado de *rocailles*. O arranjo central organiza seqüência de molduras paralelas em segmentos semicirculares, em volumetria ligeiramente diferenciada. O centro comporta arranjo longilíneo de cartela e arabescos. O enquadramento inferior da porta, menor do que os que o encimam, comporta cartela esgarçada, com moldura em *rocaille* e volutas nas quinas.

5.3 IGREJA DE NOSSA SENHORA MÃE DOS HOMENS

Esta igreja, situada na atual rua da Alfândega, 54, teve origem na reunião de devotos frente a um oratório localizado na esquina do antigo caminho do Capueruçu, próximo ao cruzamento da Rua da Quitanda, onde havia a Quitanda dos Pretos, com a Rua da Alfândega, onde se localizava a Quitanda dos Mariscos. A Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens²⁸⁴ instituiu-se em 24 de outubro de 1750, sob provisão do bispo D. Frei Antônio do Desterro, monge beneditino. Em 1758, próximo ao local do antigo oratório, correspondendo ao endereço atual, a Irmandade comprou um terreno estreito e ali iniciou a construção de sua igreja. Pertenciam à

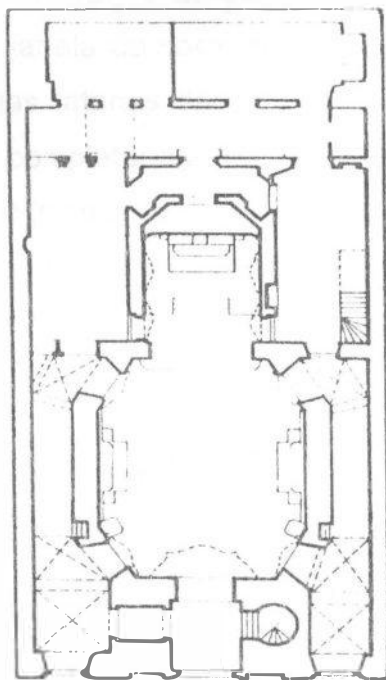


Fig. 71 – Planta da Igreja de N. S. Mãe dos Homens.

Fonte: ALVIM, Sandra, 1999, p. 222.

²⁸⁴ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caixa 523, Pasta 2001.

Irmadade os pequenos comerciantes e moradores da região²⁸⁵, o que fazia da Mãe dos Homens uma agremiação pouco abastada, enfrentando constantes dificuldades econômicas para concluir suas obras.

O projeto é atribuído ao brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim e apresenta influência militar, com a nave em forma de octógono irregular. Segundo Sandra Alvim²⁸⁶, a planta baseia-se em traçado geométrico que associa e justapõe polígonos: um hexágono, formado por dois triângulos equiláteros, um retângulo e quatro quadrados – num projeto mais complexo do que a grafia final da planta, prejudicada pela estreiteza do terreno.

Em 1779, foi concluída a fachada do edifício, com trabalhos de cantaria e silharia. Compõe-se de três corpos – o central, mais largo, coroado com frontão triangular – e os laterais, que fazem a base das torres, das quais só a da direita foi terminada posteriormente, em 1856. A modenatura é diferenciada por pilastras e entablamento em cantaria, assim como os cunhais, vergas e ombreiras. A porta principal localiza-se no corpo central, e apresenta dois arranques de frontão circulares interrompidos pela janela do coro, que evolui em solução contínua até tocar a cimalha. As portas laterais dão acesso às dependências internas da igreja. No século XIX, foi completada a torre do lado da epístola, onde se encontram o compartimento do sino e um relógio, tendo arremate de torre bulbosa revestida de cerâmica, com grimpa em forma de galo – feito em ferro – que se movimenta acionada pelo vento.

Internamente, a igreja apresenta nave em octógono irregular, definido pelos cantos chanfrados de um retângulo. A abóbada é rebaixada, composta de superfícies curvas, onde se distribuem quatro janelas. O arremate superior é resolvido por uma calota da qual pende o lustre. A capela-mor tem abóbada de berço e o nártex é de pequenas dimensões.

²⁸⁵ Livro de Assentamento de Irmãos. Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens, 1758. Acervo da igreja.



Fig. 71-A. Manhã de Quarta-Feira de Cinzas – N. S. Mãe dos Homens. Fonte: Debret, 1830. Prancha 31.

5.3.1 A OBRA – ENCOMENDA E AJUSTE

Em 1789, a irmandade ajustou com Mestre Ignácio Ferreira Pinto a obra de talha da capela-mor, no valor de um conto de réis, conforme o risco apresentado e aceito pelo juiz João Siqueira da Costa, em concordância com os demais membros de mesa. O período de execução foi rápido, uma vez que em apenas um ano os irmãos já podiam conferir a correção da obra e pagar ao entalhador o restante do valor ajustado. Adiante transcrevemos o documento, constante nos arquivos²⁸⁷ do Livro de Atas da Irmandade Mãe dos Homens – 1784-1870, fls 5:

Termo doq. Abaixo se declara sobre o retablo da Capela.

“Ao primro dia do mez de setembro deste prez. Anno de 1789 estando o juiz e mais Irmãos de Meza desta Irmande. De N. Sra. May dos Homens desta Cidade de Sam Sebastião do Rio de Janro. no Consistorio della pa. A expedição dos particulares da mesma Irmande. Em Meza porpondo-se a precizão ~q. avia desemandar fazer hum Retablo da Capella Mór pa. Ornato da mma. Sra. Se

²⁸⁶ ALVIM, Sandra. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999, V. 1, p. 222.

acertou e ajustou mmo. Retablo e todo ornato de madeira, e talha com o Me. Ignacio Ferra. Pinto a Fazello, e prontificalo pr. Hum conto de Reis conforme o Risco q. pa. Isso se lhe deu, em q. todos os Irmãos de Meza Qui presentes se achavão comxrão e asignarão este termo para todo o tempo constar e Eu Bernardo Jose Ferra. Rabello Escrivão atoal da Irmande. O fiz escrever sobescrevy e asigney – Bernardo Jose Ferra. Rabello” (seguem-se outras assinaturas)

Através deste documento, tomamos conhecimento de que o risco desenvolvido na obra da capela-mor foi entregue a Mestre Inácio pelos Irmãos da mesa. Observamos que o trabalho final foi totalmente compatível com o estilo pessoal do artista, o que nos leva a refletir na possibilidade de Mestre Inácio ter apresentado o risco aos irmãos da Ordem e estes o terem aprovado, ou então, de ter sido fornecido um risco básico, ao qual o entalhador incutiu seu estilo pessoal de talha, com divisões e ornatos.

Em 11 de outubro de 1790, portanto um ano depois, a obra já se encontrava finalizada, mas, em função das habituais dificuldades financeiras, a mesa teve que fazer um empréstimo junto ao juiz Tenente João Sequeira da Costa para poder quitar o pagamento de Mestre Inácio (ANEXO 1). Em 1839, eram encomendados a entalhador não identificado 64 castiçais e duas cruzes para o trono e altares. Entre 1852 e 1857, a irmandade encomendou a Antônio de Pádua e Castro²⁸⁸ obras na igreja: alargamento da boca do trono, reedificação dos altares laterais, construção dos dois púlpitos, abertura de quatro portas sob balcões de tribunas nos quatro cantos da nave e reforma do coro, fazendo-o avançar sobre a nave. O fato de as tribunas não serem mencionadas fortalece nossa defesa de que foram feitas por Mestre Inácio. Nota-se que a execução do trabalho de Antônio de Pádua e Castro procurou seguir os princípios do modelo setecentista, numa busca de consonância estilística, embora apresente características de inspiração neoclássica e técnica acadêmica.

²⁸⁷ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens – Caixa 523 – Pasta 2001, p. 9.

²⁸⁸ AIBA, 01/05/1865 *apud* FERNANDES, Cybele Vidal Neto. **A talha religiosa da segunda metade do século XIX através de seu artista maior Antonio de Pádua e Castro.** *Op. cit.*



Fig. 72 – Altar mor – Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens – Arquivo pessoal

5.3.2 DESCRIÇÃO E ANÁLISE FORMAL DA TALHA

A capela-mor da Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens é retangular, com cobertura em abóbada de berço. Cumprindo o princípio rococó de adoção de tons luminosos, as superfícies são claras, com ornamentos dourados. Apenas os anjos do altar-mor são policromados, o que nos surpreende como exceção, uma vez que Mestre Inácio preferia adotar o ouro em suas decorações. Fazendo a passagem da nave para o altar-mor, verifica-se o arco-cruzeiro, que se compõe a partir de pilastras compósitas assentadas sobre plintos retangulares, com ornatos centralizados em meio a moldura filetada. Os elementos decorativos adotados no altar-mor repetem-se em toda a capela e inspiram-se na ourivesaria, lembrando medalhões, sempre inseridos em molduras filetadas. O entablamento assenta-se sobre o capitel das pilastras, correndo ao longo do altar-mor até a boca da tribuna. Sobre a cornija, assentam-se dois candelabros de sete velas. A decoração do arco-cruzeiro insere-se no esquema típico da escola de talha fluminense: uma grande tarja central com a insígnia da Irmandade, encimada pela coroa portuguesa. Ladeando este motivo, duas aletas desenvolvem-se nas laterais. O mesmo conjunto decorativo (à exceção da coroa real) ocorre sobre o coro, sob a mesma motivação estilística, sendo também de autoria de Mestre Inácio. No intradorso das pilastras, molduras filetadas circunscrevem áreas onde grandes ornatos dourados pontuam.

O espaço do altar-mor não é grande; as paredes compreendem três segmentos, que comportam dois pavimentos. Esses segmentos irão projetar-se, em compartimentações equivalentes às das paredes, ao longo do teto em abóbada, dividindo-o igualmente em três faixas, no sentido da largura, determinadas por molduras filetadas. Em cada uma dessas faixas inserem-se, respectivamente, dois quadros redondos em molduras douradas na primeira, um painel pictórico oval e maior na segunda e, repetindo a composição do primeiro segmento, dois quadros redondos na terceira. Esses quadros, de 1861, representam os cinco evangelistas, e são trabalhos de Joaquim Lopes

Barros Cabral, que também pintou os painéis parietais, representando a Anunciação e a Ascensão da Virgem.

Cada parede tem duas portas, encimadas por duas tribunas, e dois painéis pictóricos. As tribunas apóiam-se em consolos que lembram tarjas distendidas, cujos ornatos dourados fazem ligação com o motivo central das portas do primeiro pavimento. O guarda-corpo é composto de balaustres vazados, o que lhe confere leveza e elegância, e descreve leve sinuosidade em balanço. Sobre as vergas retas da porta da tribuna, há arremate decorativo dourado formado por uma tarja central e duas pequenas aletas nos ângulos. Os painéis decorativos recebem emolduramento exuberante, em composição triangular armada sobre o acabamento superior das pinturas em vergas sinuosas, e obedecem à mesma temática de elemento central alteado, ladeado por pequenas aletas compostas por repuxados conchóides e volutas. O entablamento articula-se em ressaltos alternados, contraindo-se sobre as tribunas e dilatando-se sobre as pilastras e os painéis pictóricos.



Fig. 73 – Lateral do altar-mor –
N. S. Mãe dos Homens.
Arquivo pessoal.

A passagem das paredes laterais para o altar-mor é feita através dos cantos chanfrados das paredes compreendidos entre as pilastras e as colunas laterais do altar-mor. Sobre esta superfície, distende-se ornamento longitudinal dourado, formado pela seqüência de tarjas, medalhões, palmas e penachos em cadeia, desenvolvendo-se da base ao entablamento e circunscrito em moldura filetada.

O altar-mor assinala a presença de elementos fitomorfos na decoração em guirlandas enroscadas nas colunas, festões no trono e nas portas laterais. Mestre Inácio usava a ornamentação floral fora deste espaço com pouca

freqüência, ou com participação discreta. O embasamento reveste-se de lambris onde pontuam elementos decorativos ovais e concheados sob a quina adocada e no plinto das colunas. Ao lado do frontal erguem-se as mísulas, em movimento de rotação voltada para dentro, introjetadas, ornadas com grandes folhas de acanto, apostas à voluta superior e deixando pender de forma quase escondida pequena guirlanda, a qual se comporta como se estivesse contendo a flexão da voluta, que, acima desta, se dilata. Sobre as mísulas, erguem-se as colunas torsas de capitel compósito, com o terço inferior estriado, tendo nos terços superiores guirlandas enroscadas nas espiras. A mesa, em forma de sarcófago, divide-se em quatro segmentos decorativos, dos quais pendem grinaldas do friso superior. Centralizando a composição, em meio à tarja, a estrela – símbolo de Nossa Senhora. O frontal é revestido de pano liso nas laterais, de onde pendem guirlandas de rosas e margaridas. No centro, um alto sacrário – que nos parece obra posterior à execução do restante do retábulo – eleva-se até o primeiro degrau do trono, destacando-se da composição geral e formando um corpo avançado e independente, sustentado por colunas torsas, com dossel escamado como cobertura e pequenos pináculos ornamentais. Organiza-se em dois pavimentos: o primeiro guarda o sacrário, e o segundo uma imagem do Cristo crucificado, num pequeno camarim de abertura em arco pleno.

O trono é inserido em nicho profundo, que sofreu interferência na reforma do século XIX, feita por Antonio de Pádua e Castro. É escalonado internamente em cinco degraus, os quais se amoldam à banquetta e ao frontal de sacrário, somando sete ao todo. Os degraus são retos, facetados nas laterais, ornados de guirlandas florais. No topo, uma imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens em camarim retangular recebe luz natural através de lanternim superior. A tribuna, com abertura em arco pleno, ornamentada com arrecada de acantos, foi dilatada posteriormente. O entablamento ostenta friso largo, e cornija e arquitrave mais estreitas, movimentando-se vigorosamente sobre as colunas.

O coroamento do altar-mor pronuncia dois arranques de frontão semicirculares acima do entablamento e das colunas torsas, ornados de frisos e dentículos. Sobre estes elementos, dois arcanjos policromados oram, com o semblante ligeiramente voltado para a nave. Acostadas à parede, logo a seguir aos anjos, duas espirais geométricas, em configuração de gregas, amarrando palmas inclinadas, erguem-se a partir das quinas internas dos arranques em direção ao arremate de frontão superior, ladeando a tarja central – o símbolo mariano estelar, em meio a nuvens irradiantes. O arremate superior de frontão, em segmento semicircular guarnecido de dentículos, acompanha o teto em abóbada de berço. O perfil deste coroamento não se ajusta ao adotado na segunda metade do século XVIII; a Nossa Senhora Mãe dos Homens foi mais uma das igrejas cariocas que não resistiu ao furor de reformas do século XIX.

5.4 MOSTEIRO DE SÃO BENTO

Os primeiros monges beneditinos chegaram ao Rio de Janeiro em 1586²⁸⁹, vindos da Bahia, e foram acolhidos pelo governador Salvador Correia de Sá e pelos habitantes da cidade. Eram apenas seis, liderados por Frei João Porcalho e Pedro Ferraz. Inicialmente, ocuparam a ermida de Nossa Senhora do Ó, à beira-mar, onde hoje se localiza a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, na atual Rua Primeiro de Março. Mudaram-se depois para o Morro de Manoel de Brito, onde Aleixo Manoel havia construído a Ermida da Conceição, cujo terreno lhes fora doado por Diogo de Brito e sua mulher Vitória de Sá. O local foi considerado adequado para retiro e contemplação, longe do burburinho da cidade que então começava a se desenvolver. Fundaram seu mosteiro e erigiram sua igreja, no endereço que hoje corresponde à Rua Dom Gerardo, 68.

O projeto inicial é atribuído a Francisco Frias de Mesquita, engenheiro militar, oriundo de uma família de engenheiros, e que trabalhou no Brasil até 1635. Em

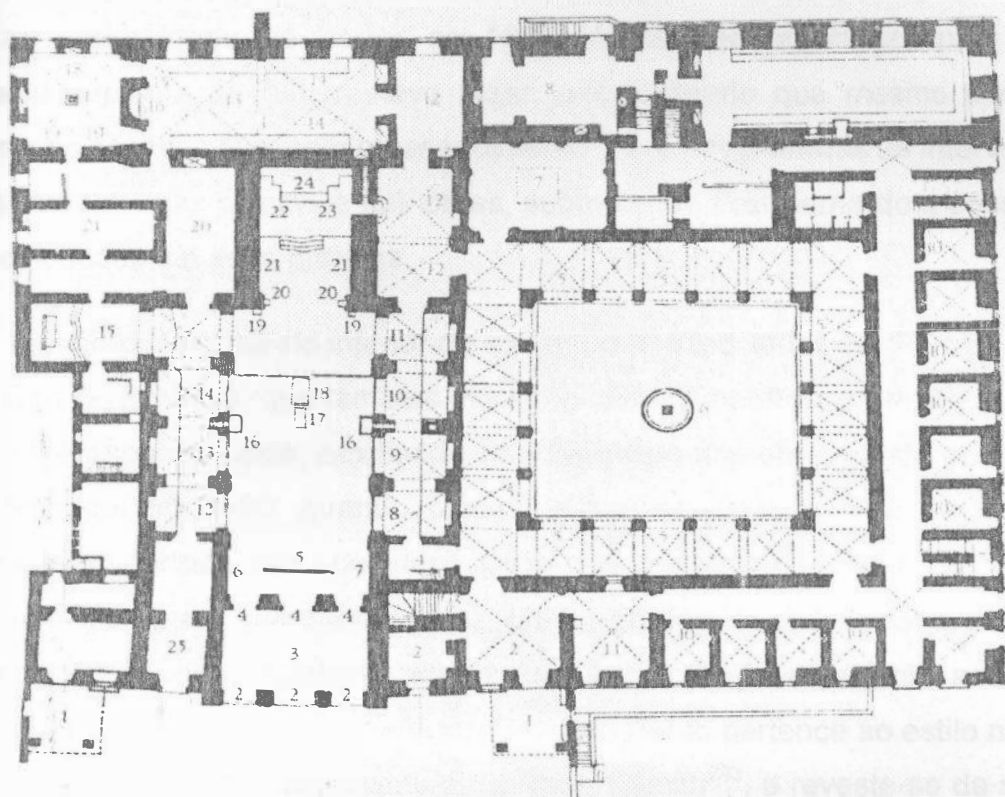
²⁸⁹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mosteiro de São Bento. Caixa 542 – Pasta I.

1618, os monges iniciavam as obras de construção da igreja e mosteiro valendo-se das pedras do Morro da Viúva, que consideravam especiais para o empreendimento. De Portugal vieram pedras de liós para os púlpitos e tribunas, e em 1642 a obra se achava concluída, com as imagens de seus santos transferidas para a nova igreja. Seguiram-se obras de correção e melhorias assim como, posteriormente, de acesso, acréscimos e infra-estrutura. Paulatinamente, iam-se dando melhorias também no interior, nos primitivos retábulos, que eram apenas três: o principal – de Nossa Senhora de Monserrate, o de Santo Amaro e de São Lourenço.

A fachada externa da igreja é simples, pesada, de configuração geométrica, submetida à estética maneirista. Compreende três corpos, sendo o central mais baixo e largo, com frontão reto triangular e subdividido em três segmentos, que correspondem respectivamente a uma arcada no primeiro pavimento e uma janela no segundo. No frontão, uma janela se abre para o coro da igreja. Os corpos laterais correspondem às torres sineiras, que têm pequenas e espessas janelas no primeiro e segundo pavimento. Acima da cimalha, localiza-se o recinto dos sinos. Coroam as torres coberturas piramidais, com coruchéus esféricos, ao gosto da arquitetura militar. As pilastras e cunhais são em cantaria. Dois alpendres avançam à frente do átrio em cantaria, nas extremidades dianteiras laterais do edifício.

Internamente, a planta apresenta nave retangular, dividida em três partes por arcos duplos de cantaria; nas naves laterais, encontram-se os altares de São Caetano, Nossa Senhora do Pilar, Santo Amaro e a Capela do Santíssimo Sacramento. À direita, os altares de São Brás, Santa Gertrudes, São Lourenço e Nossa Senhora da Conceição. Segue-se a capela-mor, com clarabóia²⁹⁰, coro, tribunas e dependências. Uma galilé antecede a entrada da igreja, fechada por portões em ferro, fundidos na Inglaterra em 1880, e revestida nas paredes com azulejos hidráulicos.

²⁹⁰ Hoje este elemento está vedado.



Igreja

- 1 alpendre
- 2 portões de ferro - 1880
- 3 vestíbulo
- 4 portas de entrada - 1671
- 5 tapa-vento
- 6 capela falsa de Santa Francisca Romana
- 7 capela falsa de Santa Ida
- 8 capela de São Brás
- 9 capela de Santa Gertrudes
- 10 capela de São Lourenço
- 11 capela de Nossa Sra. da Conceição
- 12 capela de São Caetano
- 13 capela de Nossa Sra. do Pilar
- 14 capela de Santo Amaro
- 15 capela do Santíssimo
- 16 púlpito
- 17 lápide - D. Vitória de Sá
- 18 lápide - Diogo Brito de Lacerda
- 19 lampadários
- 20 anjos tocheiros
- 21 pinturas de Frei Ricardo do Pilar
- 22 imagem de São Bento
- 23 imagem de Santa Escolástica
- 24 imagem de Nossa Sra. de Monserrate
- 25 batistério

Claustro

- 1 alpendre
- 2 portões de ferro - 1880
- 3 vestíbulo
- 4 capela de São Brás
- 5 capela de Santa Gertrudes
- 6 capela de São Lourenço
- 7 capela de Nossa Sra. da Conceição
- 8 capela de São Caetano
- 9 capela de Nossa Sra. do Pilar
- 10 capela de Santo Amaro
- 11 capela do Santíssimo
- 12 púlpito
- 13 lápide - D. Vitória de Sá
- 14 lápide - Diogo Brito de Lacerda
- 15 lampadários
- 16 anjos tocheiros
- 17 pinturas de Frei Ricardo do Pilar
- 18 imagem de São Bento
- 19 imagem de Santa Escolástica
- 20 imagem de Nossa Sra. de Monserrate
- 21 batistério

● aberto à visitação
○ reservado à visitação

Fig. 74 – Planta do Mosteiro de São Bento – Fonte: ROCHA, Mateus Ramalho, 1991. pág. 99.

Em 1668, Frei Bernardo de São Bento, português natural de Braga, entrava para a Ordem aos 44 anos e assumia os serviços de arquiteto²⁹¹ e mestre-de-obras, que exerceu até morrer, em 1693. Mesmo sem ter finalizado as obras, deixou a planta do que restava fazer, possibilitando que mesmo após sua morte os serviços tivessem prosseguimento. Foram registradas as intervenções dos frades²⁹² nas plantas e nas obras, submetendo Frei Bernardo a constantes modificações em seus projetos.

Os trabalhos de talha no interior da igreja foram executados por Frei Domingos da Conceição Silva, que também era imaginário. Trabalhou no mosteiro desde os vinte anos de idade, auxiliando Frei Bernardo nas obras, embora só tenha professado em 1690, quando contava 47 anos. Toda a obra em madeira, durante o período em que viveu junto dos beneditinos no Rio de Janeiro, passou por suas mãos: imagens, talha, grades e portas. Sua obra tem conotação erudita, donde se deduz sua formação artística junto aos outros monges do mosteiro. A talha da nave de São Bento pertence ao estilo nacional português, segundo nomenclatura de Robert Smith²⁹³, e reveste-se de motivos fitomorfos como acantos e parras, além de pássaros e anjos.

Outro artista que atuou na igreja no século XVII, à época de sua implantação construtiva, foi Frei Ricardo de Pilar, alemão, que viveu entre os monges durante trinta anos até professar em 1695. Foi autor das pinturas que decoram os quadros e painéis parietais da capela-mor, assim como de outras pinturas do mosteiro, ressaltando-se dentre elas a do Senhor dos Martírios, no altar da sacristia da igreja. Ficou conhecido na história do mosteiro o espírito abnegado de Frei Ricardo, que praticou ao longo da vida abstinências e mortificações.

O tapa-vento da igreja, executado entre 1734 e 1737, é obra de José da Conceição e Simão da Cunha, que deram continuidade aos trabalhos de talha após a morte de frei Domingos da Conceição. Ao longo da nave figuram sobre

²⁹¹ Na verdade, ele era autodidata.

²⁹² Arquivo do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro. Códice 1161, p. 35, *apud* ROCHA, Mateus Ramalho. *O mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro – 1590-1990*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1991.

²⁹³ SMITH, Robert Chester. *Op. cit.*

peanhas as imagens dos santos beneditinos, de autoria desses entalhadores, assim como as belas imagens de Santa Ida e Santa Francisca Romana, que se localizam no início da nave, surgindo em meio a teatral cenografia (1733/1736). Simão da Cunha era natural de Braga, de onde saiu por volta de 1735, aos 25 anos, vindo para o Rio de Janeiro, onde imediatamente recebeu a encomenda dos dois altares das santas de São Bento. Seu nome consta na documentação da Ordem beneditina como escultor, e seu processo de casamento registra que vivia do “*Ofício de Emaginário*”²⁹⁴.

As talhas das capelas laterais são de autoria de Alexandre Machado Pereira, discípulo de Frei Domingos.

5.4.1 A OBRA – COBERTURA DOCUMENTAL

Mestre Inacio executou trabalhos de talha na Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento entre 1787 e 1789, durante o prelado do Abade Frei José de Jesus Maria Campos. Foi a primeira etapa da obra, pois a capela-mor e o arco-cruzeiro não foram terminados nesse período, dado o volume de trabalho. D. Clemente da Silva-Nigra²⁹⁵, que fez decisivos trabalhos de pesquisa nos arquivos da Ordem, não encontrou o documento original de contrato de obra da primeira etapa. Ao renovar o contrato, em 1793²⁹⁶, durante o triênio de Frei Lourenço da Expectação Valadares, Mestre Inacio declarou ter iniciado a obra e comprometeu-se a quitar pendências, que se concentravam sobretudo na capela-mor e no arco-cruzeiro, corrigindo “imperfeições” e finalizando os ornatos.

²⁹⁴ CAVACANTI, Nireu Oliveira. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 501.

²⁹⁵ SILVA-NIGRA, Clemente da Silva (Dom). *Op. cit.*

²⁹⁶ *Ibid.* “Escritura de contrato e obrigação que faz Inacio Ferreira Pinto (Mestre Entalhador) ao Rdo. Dom. Abade do Mostro. De Sam Bento.”

O Dietário do mosteiro, transcrito por D. Clemente²⁹⁷, descreve as obras executadas durante o triênio do abade portuense Frei José de Jesus Maria Campos²⁹⁸:

“Na Junta Geral de 1786, foi nomeado em D. Ab.e desse Mostr.º o M. R. Pe. Me. Jub.º Frei José Jesus de Maria Campos, do qual tomou posse em 18 de Janr.º de 1787, governando até 22 de Novembro de 1789.

A sua aplicação a grandeza, e magnificencia da caza do Snr. de q. já tinha dado cla.ras provas na pr.ª Prelazia q fes no Mostr.º da Cid.e. de S. Paulo, onde fes dourar, e pintar completam.te. a capela-Mor da Igreja daquele Mostr.º o moveo a cuidar na construção de hum novo Retabulo p.ª a Capela Mayor desta Igreja. Com efeito, mandou fazer um excelente retabulo p.ª o Altar-mor, e hua bem exbeltada entalha p.ª as paredes colateraes; e arco da Capela mandou abrir, e forrar hum bem espaçoso Zemborio para dar luz bastante a esta Capela, q pela pequenez do antigo, era escura. Esta obra não ficou inteiramente acabada, pela sua grandeza, e por querer este Prelado aplicar-se ao asseio da Sacristia, para a qual mandou fazer belos arcazes, q hoje tem; mandou fazer de madeira, e dourar as sanefas e portas desta mesma caza, pintar os paineis da historia de José do Egipto, e assentar tres grandes espelhos. Estas obras de tanta despeza, não o fizerão esquecer das alfaias, de que devia prover a Sacristia.”

O Abade Frei José de Jesus Maria Campos, ao apresentar à Junta Geral de 1789 o relatório²⁹⁹ de sua gestão, fez minuciosa descrição da obra encomendada durante o seu triênio. É o seguinte o seu relatório:

A capela-mor de nossa igreja se achava com uma talha antiga assaz defeituosa e bastante escura, porque os antigos se contentaram com um chamado zimbório no meio do seu teto, a que mais propriamente

²⁹⁷ *Id.*, p. 158.

²⁹⁸ Consta também no Dietário, em outra passagem: “1787. Padre Mestre Jubilado Frei José de Jesus Maria Campos, 65º abade, natural do Porto, tomou posse aos 18 de Janeiro de 1787 e governou até 22 de novembro de 1789. Fez um novo retábulo p/ a capela-mor e bôa entalha p/ as paredes colateraes e arco da capella; mandou abrir um zimbório p/ dar luz bastante a esta capela, q pela pequenez do antigo era escura. Esta obra ã ficou terminada. Mandou fazer para a sacristia belos arcazes.” In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mosteiro de São Bento — Caixa 542 — Pasta 2070, p.19.

²⁹⁹ ROCHA, Mateus Ramalho. *Op. cit.*, p. 202-206.

se dá o nome de óculo; para a pôr com mais decência e mais iluminada, se empreendeu no presente triênio dar-lhe uma nova formalidade e simetria, e comunicar-lhe uma maior forma de luz. O que tudo se executou pelo modo seguinte:

Arrancada das paredes de lados e fundos da mesma capela toda a obra de talha que as cobria, se fecharam de pedra e cal as duas portas que estavam no interior da capela, junto ao arco, para dar lugar à nova obra, e se abriu outra porta junto ao altar na parede fronteiria à porta com dois degraus de pedra lavrada com os ângulos quebrados, e como de figura oitavada. Cobriram-se as paredes do lado da capela com nova talha, dividindo-se cada uma destas paredes com quatro pilastras assentadas também em quatro pedestais com distância igual uma das outras. Cada uma destas pilastras vão finalizar na cimalha real com uma soberba quartela, donde nasce o capitel, servindo-lhe por cima de ressalto da cimalha como de pirâmide um grande serafim de vulto, que sobe algum tanto pelo teto. Entre pilastra e pilastra, se acham os antigos painéis, os quais se conservaram pela delicadeza da pintura que se tem feito admirável não somente aos artífices, mas ainda a todas as pessoas que têm bom gosto e inteligência da Arte. Ficam estes seis painéis lavados e invemizados, e com os retoques necessários.

Pelas costas dos seis serafins que se acham em cada uma destas paredes laterais sobem seis arcos correspondentes às seis pilastras, cortados de duas divisas ou cintas da mesma largura e simetria, as quais principiam no arco da entrada da capela-mor e acabam no seu fundo, de modo que fica o teto dividido em nove quadro de cantos quebrados e figura octógona, sendo estes arcos e divisas guarnecidos de molduras, florões e talha de bem esquisito gosto. O lugar do quadro do centro se rasgou inteiramente para, por meio dele, se comunicar maior claridade à capela-mor, e como a sua boca era de figura oitavada, sobre ele se levantou um zimbório, , também de oito faces, tendo uma grande vidraça cada face, as quais todas oito levaram duzentos e quarenta e nove vidros. O superior deste zimbório digo o teto é de chumbo, para o que se empregaram trinta e cinco arrobas. No cume deste teto se levanta uma cruz de ferro com um galo de cobre dourado no meio de sua haste, que se move segundo a direção dos ventos. Ficam as divisas das vidraças deste zimbório, teto, e cruz de ferro oleados para melhor se conservarem.

As duas faces interior e exterior do arco-cruzeiro, ou da entrada da capela-mor, são do mesmo gosto. Sobre cada um dos pedestais da face interior, guarnecidos com molduras retas junto ao corpo e com molduras semicirculares no lugar mais alto, se levantam duas pilastras que, como as do corpo da capela-mor, acabam em soberbas quartelas coroadas de capitéis, e servindo-lhes também como de pirâmide dois serafins, e no claro ou espaço que ficam entre estas pilastras se assentaram sobre os pedestais os antigos anjos de vulto que estavam antecedentemente sobre peanhas, sendo desbastados pela parte posterior para não embaraçar muito a vista do retábulo e das funções pontificais. Das costas destes dois serafins sobem também dois arcos da mesma ordem das pilastras segundo a simetria das pilastras do interior da capela.

Sobre os dois pedestais da face exterior em tudo semelhantes aos primeiros se levantam duas grossas e altas colunas com talha em quatro diferentes partes do seu corpo, em proporções iguais, ocupados os claros ou espaços intermédios de meias canas profundas e bem abertas, de sorte que estas meias canas, misturadas com a talha de distância em distância, formam uma vista como nova e bem agradável. De cima dos capitéis se levanta o arco a quem ornem dos lados dois romanos ou bilhotes, e coroa um soberbo remate de talha que chega até o forro do teto do corpo da igreja, proporcionando-se de tal modo o escudo central desta grande tarja que ajusta perfeitamente com as extremidades do óculo que antigamente estava coberto com um sol de madeira dourado. Lançou-se fora este sol de madeira e se deixou o escudo da tarja inteiramente roto, pondo-se em toda a extensão do óculo uma grande vidraça para comunicar maior luz ao corpo da igreja.

O retábulo do altar-mor não segue a simetria ordinária dos demais retábulos, porque o vão que fica entre as colunas interiores não forma uma face côncava, mas convexa, e o espaço que fica entre as duas colunas de cada lado forma uma figura côncava que faz morrer o retábulo, bem assentada à parte do fundo da capela, de modo que as duas colunas exteriores se acham unidas à parede dita, e as interiores distam bons cinco palmos da parede. Os nichos das imagens do Nosso Padre São Bento e Nossa Madre Santa Escolástica também não estão entre coluna e coluna, mas sim das colunas exteriores para o centro. O trono principia logo da banqueta do altar, porque o primeiro banco logo em cima da banqueta em cujo

meio se deve por a nova imagem de Nossa Senhora de Monserrate, tem capacidade para seis ou oito luzes, e como depois deste banco principiam os degraus do trono, parece tudo um trono continuado, desde a banquetta até o degrau superior, em que se deve colocar a custódia.

O pavimento desta capela é de mármore branco, vermelho e preto, porque o campo é de mármore branco dividido em oito grandes lajes de figura oitavada com precintas de mármore vermelho, sendo neles embutidos mármores pretos de forma circular no centro dos seus ângulos ou divisas. Os lados dos presbitérios são de mármore branco com quadros de mármore vermelho nele embutidos. Os seus degraus são também de mármore vermelho, não em figura reta, mas sim de algum modo convexa, para vestirem com a face central do retábulo que segue a mesma figura e simetria. O pavimento dos presbistérios é de mármore branco embutidos de cintas, quadrados e florões de mármore vermelho e preto, o que se observa igualmente no pavimento da entrada da capela, que fica por baixo da aduela do arco.

A talha que se acha nesta obra não é uma talha miúda, abatida e confusa, mas sim uma talha levantada e arrogante e soberba, e com tão bela distribuição, que a vista distingue todas as suas partes, ainda a respeito daqueles que a contemplam da porta da igreja. Esta obra no que respeita ao que é de madeira ou pedraria fica quase inteiramente completa. Somente faltam para o seu complemento o altar, algumas molduras, e biscoitos e as quatro colunas do retábulo, e para estas ficam quatro toros de cedro já aparelhados.

Fez-se além disso uma nova imagem de Nosso Padre Santo Amaro, porque a que estava no seu altar era assaz defeituosa. Esta imagem, que tem sete palmos de altura, fica no dito altar, encarnada e estofada, e com um resplendor e báculo de prata que também se lhe mandaram fazer.”³⁰⁰

Desta pormenorizada descrição, observamos que:

- a palavra “simetria” é citada pelo menos cinco vezes, o que nos permite inferir a valorização conferida a esta ordenação planejada, fato que se evidencia também na compartimentação racional do espaço;

³⁰⁰ Estados 2, p. 237-242, *apud* ROCHA, Mateus Ramalho. *Op. cit.*, p. 202-206.

- as cartelas, tão adotadas por Mestre Inácio, efetivamente corresponderam ao gosto do encomendante, que as qualifica como “soberbas”;
- a luz, preocupação especial, foi resolvida com a abertura do zimbório e do óculo, além da capacidade do trono para seis ou oito luzes;
- a configuração convexa do altar, a que se refere o frei José Joaquim de Maria Campos, parece-nos ter sido criada a partir da preocupação de se aumentar a profundidade do nicho para a colocação do trono, que nesse altar assume caráter monumental; a solução, a nosso ver, foi projetá-lo para a frente, fazendo com que as colunas interiores distem cinco palmos da parede;
- fica evidente a satisfação com o perfil da talha executada: “*não é uma talha miúda, abatida e confusa, mas uma talha levantada e arrogante e soberba, e com tão bela distribuição, que a vista distingue todas as suas partes, ainda a respeito daqueles que a contemplam da porta da igreja*”;
- consta no documento a tipologia da madeira empregada – o cedro;
- o abade refere-se a elementos sobre cada uma das pilastras como “*grande serafim de vulto, que sobe algum tanto pelo teto*”, e o que vemos sobre as pilastras são *putti*; se não se tratar de um equívoco descritivo, supomos que foram modificados na segunda etapa da obra;
- ficou assinalado que as molduras, os florões e a talha que ornaram o teto eram, na opinião do abade, “*de bem esquisito gosto*”;
- a coluna de fuste reto, decorada de meias-canais, adotada no arco-cruzeiro, numa **concepção inédita** no Rio de Janeiro, pareceu-lhe “*uma vista nova e bem agradável*”;
- sua descrição é compatível com o risco da capela-mor³⁰¹ encontrado por D. Clemente nos arquivos, à exceção dos “*grandes serafins de vulto*”, que

³⁰¹ SILVA-NIGRA, Clemente da (Dom). *Op. cit.*, fig. 85.

na traça se apresentam com os rostos angelicais dos *putti* que permanecem até hoje.

Desse modo, verificamos que Mestre Inacio se dedicou, no primeiro período de obras, à sacristia, ao altar-mor e ao arco-cruzeiro; contudo, eles não ficaram totalmente prontos, e a segunda gestão do mosteiro viria a exigir vários acréscimos ornamentais. Nessa empreitada, executou para a sacristia dois arcazes, que substituíram os anteriores, de 14 metros em obra de tremido, executados por Frei Domingos da Conceição³⁰², sete sanefas – uma para a porta principal, duas para as portas menores e quatro para as janelas – e doze molduras para as pinturas (oito molduras para as cenas de José do Egito, que ornaram a sacristia, e quatro para painéis pictóricos, posteriormente adaptados para as molduras ovais executadas por Mestre Inacio).

Entre 1792 e 1795, assumiu a preleição Frei Lourenço da Expectação Valadares, que renovou contrato com Inacio Ferreira Pinto, ajustando o término da obra, com as devidas correções, em 25 de fevereiro de 1793³⁰³ (ANEXO 14). Nesse documento, encontramos a declaração do mestre confirmando ter sido o executor das novas obras de talha:

*“que ele tinha feito a nova obra de talha da capela-mor da igreja do Mosteiro de São Bento, e seu arco, a qual ainda não está concluída, e querendo-o fazer o Reverendo D. Abade atual, se ajustara com ele outorgante o acabar este e completar de toda a referida obra principiada, tanto do arco da capela-mor, como toda a mais que ainda faltava dentro da mesma capela, abrindo-se mais o arco da tribuna, cortando a cimalha que entra para ele, emendando-se a fachada da glória, crescendo-se os nichos para os santos nas peanhas, recuando-se o trono a todo o fundo, fazendo-se a urna, castiçais e tudo o mais quanto pertencer de ornatos para inteiro complemento da dita obra em estado perfeito.”*³⁰⁴

³⁰² Parte destes arcazes encontra-se na sacristia da Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, onde Mestre Inacio trabalhou em 1789-90, exatamente após o término desta etapa de serviços no Mosteiro.

³⁰³ SILVA-NIGRA, Clemente da (Dom). *Op. cit.*, p. 153 (documentos).

³⁰⁴ ROCHA, Mateus Ramalho. *Op. cit.*, p. 202.

No Dietário do Mosteiro figura a respeito dessa obra o seguinte relatório:

“Eleito em 67º Abbade, aos 29 de Março de 1792, o Emo. Pa. Ex. Provincial Frei Lourenço da Expectação Valadares, o primeiro objeto do seu costumado disvelo foi completar a obra da Capella Mor, q. a mais de hum trienio estava parada; e parados por isso os Officios divinos, que nela se devem celebrar. Sem reparar em despesa, multiplicando Officiaes conseguiu o complemento de toda a obra, e teve a satisfação de fazer a Festivid. e. do S. ° Patriarcha, e a Semana Santa com aplauzo universal desta Cid. e. O Mestre Entalhador emendou alguns defeitos q conheceo na obra, e concluiu o que faltava dando-se-lhe pelo q restava de obra dous mil cruzados. Toda a Capella-Mor, arco, retabulo, lados e tecto ficou dourado, e fexada a capella com grade de madeira lavrada, e dourada, emportando esta despeza em dous contos, settecentos, e oito mil, e seis centos.”

Esta segunda etapa da obra foi registrada em cartório, com escritura de contrato, e teve como fiador aquele que seria o futuro sogro de Inácio Ferreira Pinto: João Coelho Marinho³⁰⁵, pai de Anna Joaquina do Amor Divino, com quem o artista se casaria nove meses depois. O acerto ajustava o término da obra num prazo de seis meses³⁰⁶ a partir de março, esgotando-se portanto em agosto, mas o trabalho só ficou pronto no final de novembro, configurando um pequeno atraso, porém sem maiores danos.

O Mosteiro de São Bento assinala a última grande empreitada de obra de talha do Mestre Inácio Ferreira Pinto nas igrejas do centro da cidade. Depois deste período, Mestre Inácio passou a dedicar-se a diferentes perfis de obras civis (salvo um desbaste de duas cabeças feito em 1797³⁰⁷, na Ordem Terceira do Carmo), não sabemos se por falta de ofertas de trabalho ou se motivado pelo

³⁰⁵ Mosteiro de São Bento – II Livro do Tombo, 1688/1793. Escritura de Contrato e Obrigação. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1981, p. 285.

³⁰⁵ Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Inácio Ferreira Pinto – contrato de casamento.

³⁰⁶ Escritura de quitação e distrato de outra que faz o Rmo. D. Abb.e. do Mosteiro de São Bento p. seo pro. cor. a Ignacio Ferr.^a Pinto. [28-11-1793] Cf. 160. Talha da igreja. In: MACEDO, D. L. **Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento**. Rio de Janeiro: Lumen Christi, V. II (1688-1793), 1981.

³⁰⁷ SILVA-NIGRA, Clemente da (Dom). *Op. cit.*, p. 160.

sogro, próspero mestre-pedreiro, dono de vários imóveis no Rio de Janeiro, o que talvez o tenha motivado a assumir obras em outras frentes.

5.4.2 ANÁLISE DAS OBRAS NO MOSTEIRO DE SÃO BENTO

a) 1ª etapa

A obra da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento apresenta a larga vantagem de não ter sofrido nenhuma reforma posterior que tenha adulterado sua configuração original, permitindo-nos olhar com tranqüilidade para o magistral trabalho de Mestre Inácio sem sermos acometidos por dúvidas.

Na primeira etapa das obras, empreendida no período de 1787 a 1789, Mestre Inácio executou serviços na sacristia, deixando o altar e o arco-cruzeiro incompletos. Inserimos esse momento estilístico do artista em sua primeira fase, na qual os ornatos eram mais chapados, com superfícies amplas, fazendo uso preponderante de formas em volutas em “C” ou “S” e adotando os motivos florais com economia. Segundo D. Clemente³⁰⁸, foram feitas sete sanefas (três para as portas, sendo uma para a principal e quatro para as janelas), doze molduras e os arcazes.



Fig. 76 – Arcaz – Sacristia do Mosteiro de São Bento. Fonte: ROCHA, Mateus Ramalho, 1991, p. 268.

³⁰⁸ *Id.*, p. 159.



Fig. 75 – Porta principal e moldura de painel pictórico da Sacristia do Mosteiro do São Beí
Fonte: ROCHA, Mateus Ramalho, 1991, pág. 2

A constituição formal das portas ajusta-se ao modelo adotado por Mestre Inácio nas demais igrejas em que trabalhou, sempre obedecendo à ornamentação inspirada no mesmo programa adotado nos arcos-cruzeiro: elemento central alteado e aletas laterais. A talha da porta principal é a que melhor cumpre este programa, executando uma cartela central em volutas e rocalhas, com o centro irradiante, onde, em 1787, havia, como tema central “...um busto ou figura mitrada de meio corpo...”³⁰⁹, substituído em 1974 pela atual mitra com raios. Sobre a verga sinuosa, abaixo da cartela, localiza-se um curioso mascarão, com a boca aberta, tendo sobre a cabeça um arranjo de plumas que lhe confere feição indígena. As aletas laterais localizam-se nas extremidades das vergas, sustentadas por consolos de espirais esgarçadas. Arrematando decorativamente a verga em sua parte inferior, há uma sanefa com lambrequins

As molduras, de formato oval, são inteiramente douradas e compõem-se simetricamente, destacando nas extremidades superiores e inferiores um arranjo a partir de volutas, rocalhas e penachos; o arranjo superior, maior, é arrematado em linha sinuosa, onde se assentam delicadas flores. Nas laterais, uma voluta contínua delimita o plissado das rocalhas. Percorrendo o perfil da pintura, a forma oval da moldura é ressaltada por segmento semicircular amplo, que destaca o motivo pictórico.

Os arcazes, móveis que se estendem ao longo das paredes laterais da sacristia, foram feitos de jacarandá em 1789³¹⁰. Privilegiam superfícies limpas, cambiantes, com ornatos dourados assentados em meio a molduras filetadas de cantos chanfrados. Nos tramos verticais das extremidades dos móveis,

³⁰⁹ ROCHA, Mateus Ramalho. *op. cit.*, p 284. Notar que a concepção descrita aproxima-se da composição central do retábulo do Carmo, executado à mesma época.

³¹⁰ *Id.*, p. 268. Consta transcrição do Dietário: “...os dois grandes caixões com três andares de gavetas que se estendiam por todo o comprimento das duas paredes da sacristia, por ser obra muito antiga e de mau gosto, foram igualmente reformados. Deu-se uma nova forma às suas molduras; fizeram-se testeiras novas de jacarandá para as gavetas, e se puseram na seguinte disposição para melhor cômodo. Lançaram-se fora as primeiras seis gavetas de cada uma das extremidades dos caixões e se fizeram no lugar em que estavam dois armários em cada uma das partes com meias portas entre pilastras de talha. As almofadas de cada uma destas meias portas são guarnecidas com cordões de piquiá que, com a face cor de ouro, fazem uma vista bem agradável no jacarandá.”

modilhões provocam ressaltos, quebrando a contínua horizontalidade dos arcazes.

b) 2ª etapa

A descrição pormenorizada da obra da igreja feita pelo Frei José Joaquim de Maria Campos poupa-nos de citar aqui as divisões espaciais da capela, uma vez que o documento já o fez – sendo importante que conste neste trabalho, por se tratar de fonte primária. Trataremos aqui da compleição final da obra do arco-cruzeiro, da capela-mor e dos ornatos – aspectos pendentes, complementados no segundo segmento da empreitada.

O arco-cruzeiro manteve junto à engra da parede e da abóbada de berço do soffito a coluna torsa remanescente da talha anterior que revestia a capela, obra de Frei Domingos da Conceição, que apresenta a data de 1694 registrada no soco. Revestida de uvas, parras e pelicanos, serve como elemento integrador de passagem do estilo nacional português da nave para o rococó que predomina a partir do arco-cruzeiro. Revestindo o espaço entre essa coluna e a pilastra da face externa do arco-cruzeiro, um conjunto de quadros de talha dourada em



Fig. 77 – Arco-cruzeiro – Mosteiro de São Bento. Foto: Cláudia Laborne.

volutas salientes e retorcidas cobre a superfície. As colunas externas, de fuste reto, apóiam-se sobre socos ornamentados com figuras angelicais que se aproximam de *espagnolettes* pelo adereço de plumas na cabeça e pelo complemento inferior em forma de cartela com borla pendente. Cumpre observar que se registra neste monumental arco-cruzeiro uma concepção inédita e original no Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII: a

presença da coluna de fuste reto. O contraste entre as duas colunas adotadas – a torsa e a reta – nos remete a diferentes momentos cronológicos e históricos pelos quais passou o mosteiro. A mesma analogia de tempo poderia ser atribuída às figuras alegóricas se que situam sobre os arranques de frontão, sobre o entablamento, o da esquerda segurando o cálice e o da direita portando o crucifixo – símbolos da igreja e da sinagoga, reportam ao antigo e ao novo tempos de Cristo.

Na parte superior do arco, encontramos o arremate típico da escola de talha carioca, com grande cartela central ladeada por aletas. No meio da cartela, foi aberto o óculo com a cruz beneditina, por onde a luz invade a nave. Sobre as aletas, ladeando o óculo, dois grandes pelicanos de asas abertas alçam vôo em direção ao centro luminoso. O tratamento dado ao fundo – poupando-o do douramento total e deixando cor (tom carmim) à vista – o destaca individualmente, assim como introduz de forma suntuosa a capela-mor. O exemplar de arco-cruzeiro do Mosteiro de São Bento, assim como o da Igreja do Carmo, ratifica a exuberância de tratamento delegado pelo Mestre a esses elementos arquitetônicos, em sua configuração formal e simbólica.

Os ornatos do interior da capela acentuam-se nas molduras douradas das pinturas laterais sobre o fundo parietal carmim – três de cada lado. O contorno dessas molduras é delimitado por friso retangular, com arranjos ornamentais de volutas combinados a guirlandas florais que conferem ao quadro valorização requintada. As pilastras laterais, que fazem as divisões espaciais da capela entre os quadros, recebem ornatos em forma de medalhões. Os capitéis compósitos são sustentados por consolos espiralados (em torção projetada para fora), de onde pendem flores e ramícelos. O entablamento movimenta-se vigorosamente em ressaltos sobre as pilastras; exatamente sobre estes avanços instituem-se pedestais retangulares onde espirais (em movimento de torção projetado para dentro, em contrafluxo à espiral inferior, sobre o capitel da pilastra) acolhe *putti* nos arcos posicionados nas divisórias das pinturas do teto.

Este altar-mor, obra-prima da talha carioca, é inteiramente dourado, articulando-se em movimentação convexa, numa dinâmica inusitada. É provável que esta projeção “para fora” se deva à necessidade de aprofundar o camarim do trono. Cumpre observar que desta desarticulação combinada – construção externa do retábulo projetada para fora, construção interna (trono) introjetada – se origina uma das leis do rococó, a de compensação de pesos e contrastes.

O embasamento é composto de socos das colunas externas revestidas com lambris, adornadas de molduras filetadas de onde pendem ao centro leques de penachos com argolas e arrecadas minúsculas. Sob as colunas internas, as bases comportam consolos com espirais em enrolamentos introvertidos. A mesa do altar, sarcófago, tem quinas chanfradas; a decoração distribui-se simetricamente, a partir de cartela central, em quatro divisões ao longo do comprimento, ornadas de delicadas guirlandas florais. As mísulas são enrugadas e introjetam-se, tendo no enrolamento superior a concentração de força e o coroamento de penachos. A banquetta recebe tratamento ornamental simultaneamente robusto e delicado. O centro detém arranjo em volutas sinuosas, rocalhas e guirlandas de flores. Lateralmente, distendem-se volutas e rocalhas na parte inferior e guirlandas com laços de fitas na parte superior. O degrau superior da banquetta centraliza cartela em rocalha e festões laterais.

As laterais do retábulo são compostas de colunas salomônicas, com o terço inferior estriado em rotação acelerada, com guirlandas de flores enroscadas nas espiras. Na base das colunas e nas armilas do terço inferior, há delicadas cercaduras de acantos. Os capitéis das colunas são compósitos, sustentando a cimalha que se organiza em ressaltos sobre as colunas. Os espaços intercolúneos são preenchidos por grandes arranjos decorativos, de composição simétrica, compostos de volutas, penachos, medalhões ovais e rocalhas. Ladeando a boca da tribuna, duas vigorosas peanhas em trabalho elaborado funcionam também como castiçais, cada uma comportando quatro braços para velas. Sobre as peanhas, assentam-se as imagens dos fundadores da ordem beneditina: à esquerda, São Bento, e à direita, Santa Escolástica –

obras de Frei Domingos da Conceição, de 1676³¹¹. Encimando as imagens, dosséis com sanefas e lambrequins.

O nicho comporta trono escalonado em cinco degraus internos, que se integram perfeitamente à banquetta e degrau superior. Este recurso proporciona maior monumentalidade, projetando a grandeza da escala ascendente do trono a partir de fora da tribuna. No interior do nicho, cada degrau obedece, em alternância, a movimento de contração e dilatação, na lei de compensação de esforços, própria do rococó. Alternam-se também as decorações, intercalando cartela com guirlandas e cercaduras de acantos. As quinas são chanfradas, e nas extremidades dos degraus cuja movimentação é contraída pousam ornatos de plumas esgarçadas que, como definiram as palavras de Frei José Joaquim³¹², compõem “*uma talha levantada e arrogante*”. No ápice do trono, a imagem da santa padroeira, Nossa Senhora de Monserrate, do final do século XVII, atribuída a Frei Domingos da Conceição. A arquitrave da cimalha avança sobre a boca da tribuna, conferindo à abertura em arco pleno do nicho um recorte repentino. Fazendo a moldura da boca da tribuna, delicadas rosas percorrem o contorno superior semicircular; nas laterais próximas aos santos, o arremate é constituído de volutas.

O coroamento do altar apresenta dinâmica arrebatada, partindo de arranques sinuosos assentados diagonalmente sobre as colunas internas, sobre os quais volutas e acantos esgarçados fazem composições decorativas. Sobre estes elementos, dois pares de querubins portam cestas sobre as cabeças. Vigorosas volutas alteiam-se em direção ao teto, extremidades enroscadas, sustentando o arremate de frontão superior, em talha espessa e recortada. Centralizando o conjunto, vê-se uma grande cartela com mitra contornada de raios em glória. O conjunto é sabiamente enriquecido de guirlandas florais e volutas animadas, em que a movimentação é a tônica maior, associada ao espírito de monumentalidade e à solene elegância.

³¹¹ *Id.*, p. 206.

³¹² Documento transcrito.

5.4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A TALHA DA IGREJA DE SÃO BENTO

O altar de São Bento é a obra-prima de Mestre Inácio e, sem dúvida, um dos melhores exemplares da arte religiosa do Rio de Janeiro. Estilisticamente rococó, ajustou-se harmoniosamente à talha setecentista da nave, graças ao douramento completo da superfície e à fatura “barroquizante” de seus ornatos.

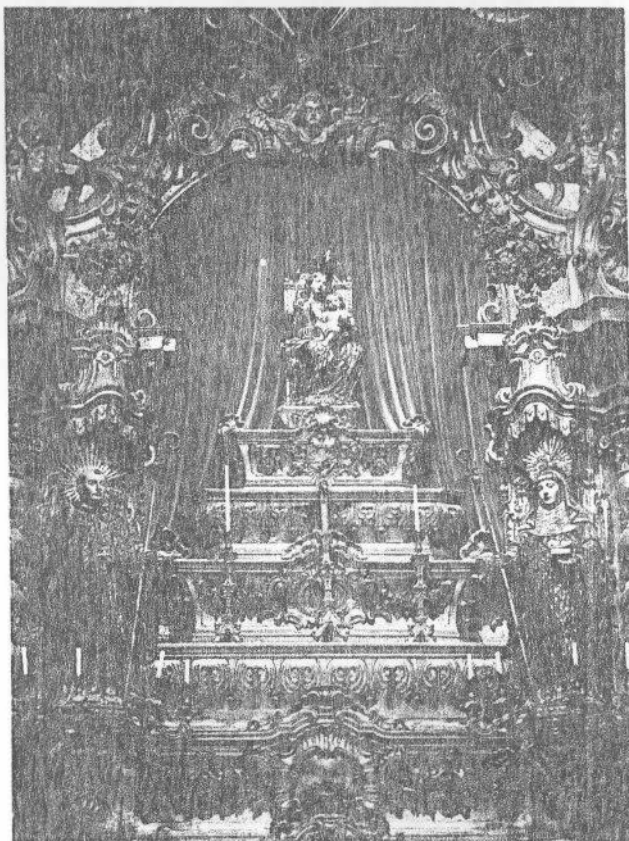


Fig. 78 – Trono – Mosteiro de São Bento.
Foto: Cláudia Laborne.

A traça original deste altar foi descoberta por D. Clemente da Silva Nigra nos arquivos do Mosteiro. Documento raríssimo, corresponde ao projeto inicial, tendo sofrido modificações ao longo

das obras. O risco apresenta um modelado mais simples e arranjos ornamentais menos complexos, com predominância dos ornatos inspirados na ourivesaria. Germain Bazin³¹³ observou que “a traça geral da capela-mor é muito pesada, provavelmente devido ao desejo evidente de dar a todos os elementos da decoração um rigor arquitetônico (...) e que esse rigor era ainda bem maior no risco original (...)”. Presume que as modificações ocorridas na administração do abade Frei Lourenço da Expectação Valadares tenham se restringido a “barroquizar” a decoração.

³¹³ BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Op. cit., p. 332. O autor não apreciou os trabalhos de Mestre Inácio: “O modelado dos detalhes decorativos desse conjunto é bem enérgico, mais pesado e rígido, o que lhe dá um aspecto um tanto metálico. O entusiasmo criativo não mais conduzia a mão, por demais experimentada, do artesão. Entramos no academicismo.” E prossegue: “As portas, arcazes, sanefas e cercaduras dos

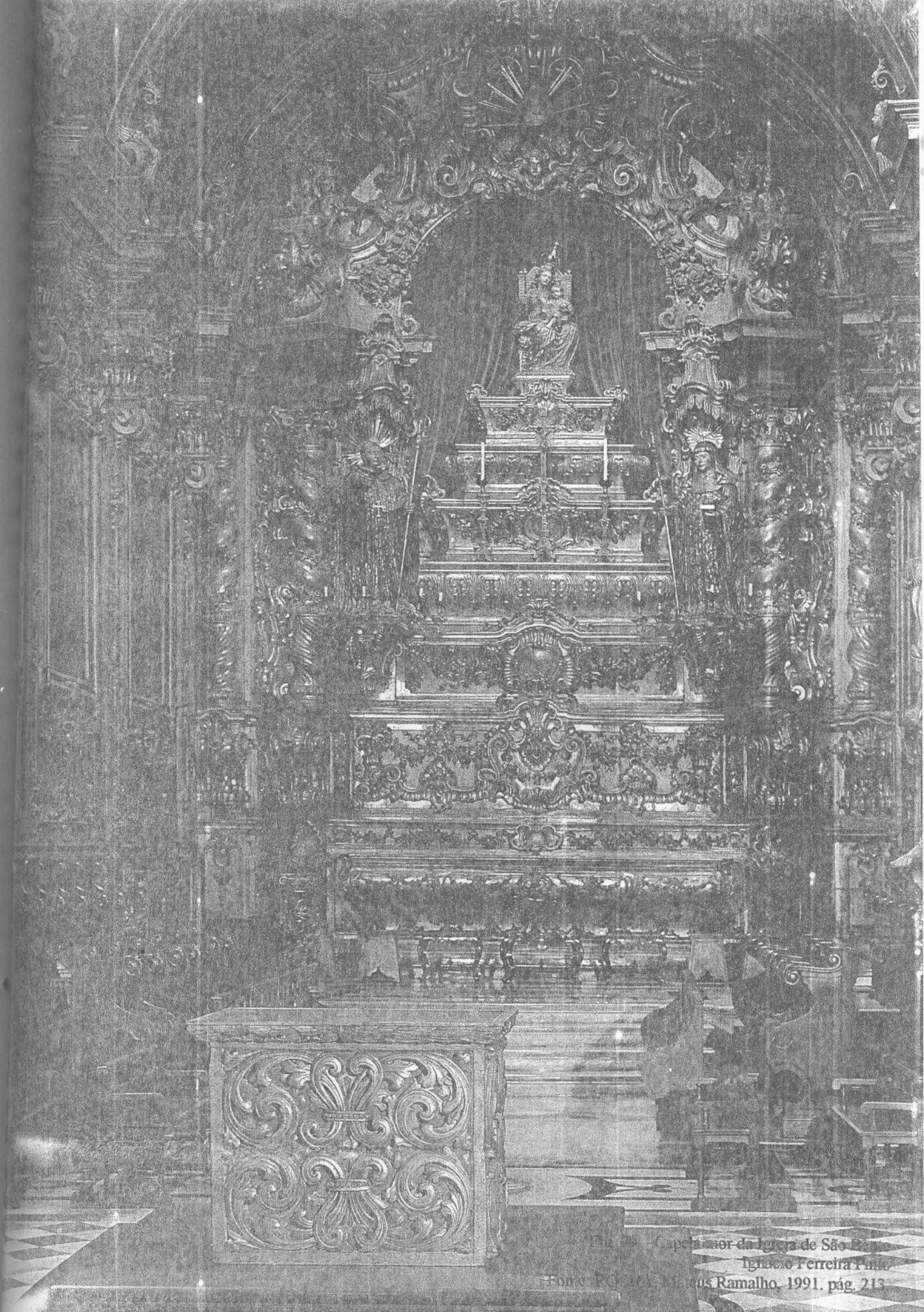


Fig. 78 - Capela-mor da Igreja de São Bento

Ignácio Ferrelira Pinto

Fonte: P. O. M. A. M. e. S. Ramalho, 1991, pág. 213

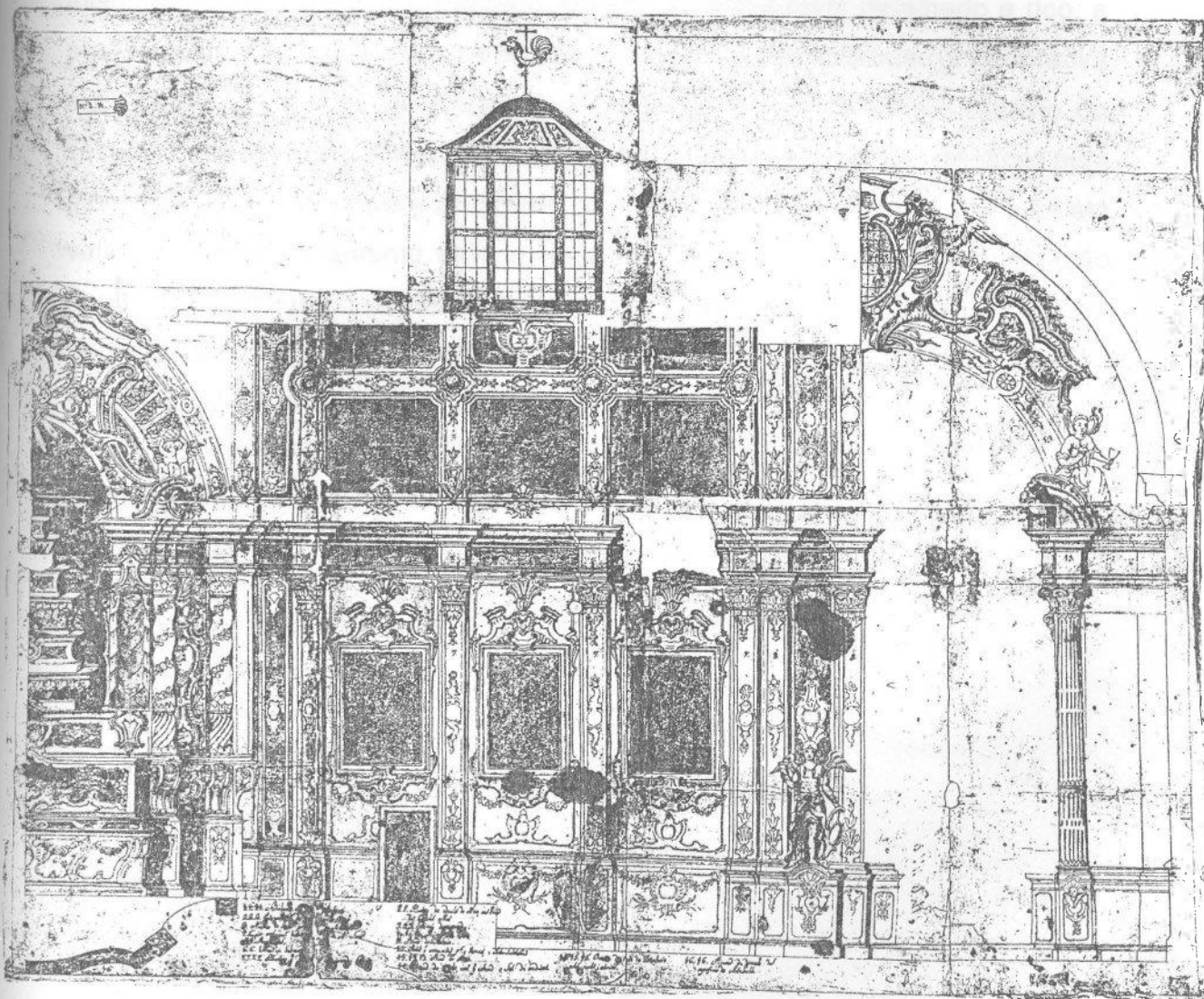


Fig. 80 – Risco da capela mor – Ignacio Ferreira Pinto Fonte: ROCHA, Mateus Ramalho, 1991. pág.203.

O trabalho de Mestre Inácio no Mosteiro de São Bento apresenta uma composição mais dinâmica do que os anteriores, fato que se evidencia sobretudo na organização convexa do conjunto e na inusitada articulação das mísulas. Percebe-se que o trabalho artístico se torna mais detalhado e rico; a presença de anjos e elementos florais aumenta, numa sobrecarga decorativa acentuada em relação ao Carmo e à Mãe dos Homens. Com o término do século XVIII, também Mestre Valentim passou por experiência idêntica; num momento em que sua obra assomava uma simplicidade classicizante, o artista voltou-se simultaneamente para a execução de trabalhos com ornamentação floral sobrecarregada, passando a adotar a coluna de fuste reto, provavelmente também para atender às exigências dos encomendantes. Na obra de São Bento, Mestre Inácio adotou a coluna reta antes de Mestre Valentim, ainda que no arco-cruzeiro (1787); Valentim iria adotá-la na Igreja de Santa Cruz dos Militares, a partir de 1800.

quadros da nova sacristia são ainda mais pesados e sem graça...Com um relevo bruto demais e modelado duro..."

6 INACIO E VALENTIM – UM CONFRONTO DE MESTRES

6.1 O ESTILO DE MESTRE INÁCIO

A segunda metade do século XVIII assinalou a ocorrência do primeiro modelo de retábulo rococó peculiar do Rio de Janeiro, que teve em Valentim e Inacio Ferreira Pinto suas figuras exponenciais. Neste capítulo, faremos uma análise comparativa do trabalho dos dois mestres, confrontando características pessoais de cada um.

As obras que Inacio Ferreira Pinto executou entre 1785 e 1793 – nomeadamente, as igrejas da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, de Nossa Senhora Mãe dos Homens e de Nossa Senhora de Montserrate do Mosteiro de São Bento – reúnem características estilísticas do mestre, assim como potencializam aspectos que contribuíram para dar à talha carioca um perfil peculiar. São eles:

- **retábulos** – estrutura compatível com o modelo da talha rococó carioca da primeira tipologia;
- **arco-cruzeiro** com decoração elaborada; Mestre Inácio foi o artista que mais contribuiu para a implantação deste elemento da talha carioca, presente nas três igrejas em que trabalhou;
- **composição de caráter arquitetônico**, de base simétrica, compartimentando o espaço em áreas lineares e geométricas tanto em ilhargas parietais como no soffito;
- **estilo sóbrio, elegante, monumental**, conferindo tom solene ao conjunto;
- **repetição de elementos e conjuntos ornamentais**, em especial a composição do arco-cruzeiro sobre as sanefas das portas e tribunas;
- **mísulas** em movimento de torção voltado para o INTERIOR DO CENTRO da voluta;
- **inclusão de pinturas** no projeto decorativo dos tetos;

- **modilhões** das portas e sanefas em movimento inverso ao das mísulas;
- **adoção da cartela** como ornato predominante, inspirado na ourivesaria;
- **conjuntos ornamentais** “chapados”, metálicos, pesados quando vistos isoladamente, mas harmoniosos no conjunto;
- **trono escalonado**, com escala piramidal construída a partir da banquetta;
- **espaço intercolúneo** preenchido com ornamentação compacta de cartela, volutas e rocalhas (exceto no Carmo, onde há peanha);
- **ornamentação dourada**, de relevo pouco acentuado no Carmo e na Mãe dos Homens, ganhando volumetria em São Bento;
- **presença econômica de elementos fitomorfos e antropomorfos**, sobretudo nas duas primeiras obras, aparecendo em maior quantidade na terceira;
- **balaustrada vazada** nas tribunas (no Carmo e na Mãe dos Homens);
- **exclusão de sacrários** na composição (o da Igreja Mãe dos Homens é posterior).

6.2 O ESTILO DE MESTRE VALENTIM

A figura de Valentim da Fonseca e Silva ganhou exponencial projeção na segunda metade do século XVIII em razão de sua obra civil e religiosa. Durante o governo do vice-rei Luís de Vasconcelos (1779/1790), o artista recebeu várias encomendas importantes, que conferiram à cidade uma nova concepção de vida, mais urbana, civilizada e prazerosa³¹⁴, e contribuíram para torná-lo famoso em seu tempo. Sua obra religiosa não foi menos importante, e foi na talha que ele teve atuação prolongada, executando serviços até morrer.

São elementos característicos da talha de Valentim:

- **retábulos** de *décor* rococó, inseridos no esquema estrutural característico do modelo da escola carioca da primeira fase;

³¹⁴ As obras civis de Valentim foram o Passeio Público, o Chafariz das Marrecas, o Chafariz do Lagarto, o Chafariz da Pirâmide, a reedificação do recolhimento do Parto e o Chafariz das

- **estilo decorativo**, de base simétrica, com eventuais elementos flamejantes e chineses;
- gosto voltado para a graça, o pitoresco, e ambientação intimista;
- **mísulas** com movimento de torção projetado para fora; tendência a esgarçar as espirais laterais destes elementos e adorná-las com anjos (na fase da juventude); na fase madura, adoção de *putti*, até destituir as mísulas de figuras angelicais, optando por rocalhas e arranjos florais;
- apego ao **repertório joanino**: anjos, guirlandas, festões de flores, sanefas e lambrequins, tecidos repuxados;
- colocação do **santo devocional em maquete**, na base da tribuna;
- **decoração da boca da tribuna** – delicada grinalda de flores e volutas, em que figura, pouco abaixo da cornija, um **par de querubins**, um de cada lado;
- **painéis pictóricos**, adotados apenas nas capelas de noviciado;
- **opção pela inventiva e variedade**. Conceito escultórico de caráter decorativo, em que cada elemento “suga” o olhar; adoção farta de elementos fitomorfos e antropomorfos (como se observa na decoração dos espaços intercolúneos, preenchidos de alto a baixo, mas com conjuntos variados e delicados);
- **ornamentos dourados e policromados**;
- **colunas torsas**, com o terço inferior estriado, que perdem gradativamente o vigor convulsivo até chegar à utilização do fuste reto canelado, no início do século XIX (Santa Cruz dos Militares);
- **arco-cruzeiro** – o único efetivamente de sua autoria é o da Igreja de Santa Cruz dos Militares, obra executada entre 1800/1805;
- **sacrário** – Valentim adotou sacrários, ressaltando-se o exemplar da Ordem Terceira do Carmo;
- capelas de noviciado: **linhas curvas e sinuosas** percorrem e compõem o espaço. Nas igrejas, a composição fica mais formal.

Saracuras (este, uma encomenda particular das freiras clarissas, já no governo do Conde de Rezende).

ASPECTOS ARTÍSTICOS	INÁCIO FERREIRA PINTO	VALENTIM
Estrutura do retábulo:	Modelo carioca – 1ª fase.	Modelo carioca – 1ª fase.
Estilo:	Rococó.	Rococó.
Gosto:	Sóbrio, elegante, monumental.	Delicado, elegante, intimista.
Projeto decorativo:	Arquitetônico. Repetição de elementos e conjuntos ornamentais; ritmo; espaço compartimentado.	Decorativo. Variedade e inventiva.
Arco-cruzeiro:	Três (100% das obras).	Um (Santa Cruz dos Militares, séc. XIX).
Paredes:	Painéis pictóricos e talha.	Pinturas e talha nas capelas de noviciado, talha nas igrejas.
Mísulas:	Movimento extraprojetado.	Movimento intraprojetado.
Colunas:	Torsa no altar-mor; torsa e quartelão ³¹⁵ nos altares laterais; fuste reto canelado no arco-cruzeiro de São Bento (1789).	Torsa nos altares-mores; meia pilastra no altar lateral de N. S. das Dores ³¹⁶ . Meia pilastra e torsa ³¹⁷ , e fuste reto canelado ³¹⁸ no séc. XIX.
Trono:	Escalonado desde a banquetta.	Escalonado no interior do nicho.
Espaço intercolúneo:	Ornamentação compacta de cartela, volutas e rocalhas; preenchimento total da superfície, ou peanha.	Ornamentação vazada, filigranada, com motivos variados, ou peanha.
Sacrário:	Não adotou ³¹⁹ .	Nas igrejas, discretos; nas capelas de noviciado, mais exuberantes ³²⁰ .
Peculiaridades:	Modilhões extraprojetados.	<i>Putti</i> na boca de tribuna.
Revestimentos:	Predominantemente dourados.	Dourados e policromados.
Ornatos:	Adoção predominante de cartelas (ourivesaria); chapados e pesados isoladamente; harmoniosos em conjunto. Decoração abundante e naturalista em São Bento. Forma fechada.	Elementos fitomorfos e antropomorfos em abundância, rocalhas, iconografia cristã. Apego ao repertório joanino: repuxar de cortinas, anjos, sanefas, lambrequins e festões. Forma aberta.

³¹⁵ As colunas que aqui chamamos quartelão também são denominadas pilastras misuladas.

³¹⁶ Capela de noviciado da Ordem Terceira do Carmo – 1797.

³¹⁷ Capela de noviciado da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula – 1801/1803.

³¹⁸ Igreja da Santa Cruz dos Militares – 1800/1805.

³¹⁹ Não atribuímos aqui a Mestre Inácio o sacrário da Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens; a igreja recebeu acréscimos decorativos ao longo do século XIX, sem explicitações de autoria em seus livros.

³²⁰ Destaque especial para o sacrário da Ordem Terceira do Carmo.

Desta análise comparativa, constatamos que ambos os mestres obedeciam à estrutura de retábulos rococó da primeira tipologia (adotando colunas torsas, coroamento sustentado por volutas com tarja central irradiante e trono escalonado em nicho). No aspecto ornamental, Inácio e Valentim divergiram inteiramente; a obra do primeiro é grave, solene, enquanto o segundo imprimiu delicadeza e graça a seus trabalhos. Valentim ateu-se mais ao passado, não apenas fazendo uso do repertório joanino com maior frequência, como adotando as novidades estilísticas mais tarde, em relação a Inácio Ferreira Pinto: o uso da coluna de fuste reto – ainda que no arco-cruzeiro – por Mestre Inácio, na Igreja de São Bento, ocorre em 1789³²¹, antecipando Valentim em onze anos (Santa Cruz dos Militares – 1800/1805).

Quanto à trajetória de vida, observam-se os seguintes pontos comuns e divergentes:

DADOS BIOGRÁFICOS	INÁCIO FERREIRA PINTO	VALENTIM
Nascimento/Morte:	1759 – 1828.	c. de 1744 – 1813.
Ofícios:	Marceneiro, entalhador, arquiteto (mentor do risco) e pedreiro.	Escultor, entalhador, marceneiro, arquiteto (mentor do risco).
Época e área de atuação – talha:	Rio de Janeiro – 1784/1795.	Rio de Janeiro – 1772/1813.
Naturalidade:	Carioca (Freguesia de S. José).	Mineiro (Serro do Frio).
Condição:	Filho natural, mulato.	Filho natural, mulato.
Formação:	Rio de Janeiro.	(?) ³²² .
Estado civil:	Casado.	Solteiro.
Filhos:	5 legítimos e 1 natural.	1 filha natural.
Obras civis:	A partir de 1795, sem retornar aos serviços de talha em igrejas.	Entre 1779 e 1790, sem deixar de executar serviços de talha.

³²¹ Como atesta o relatório do abade Frei José Jesus de Maria Campos encaminhado em 1789 à Junta Geral, em que já dá notícia da coluna pronta. Documento transcrito neste trabalho.

³²² Nireu Oliveira Cavalcanti defende a formação nacional do artista, embora não afirme se esta se deu no Rio ou em Minas. Afirma que Valentim chegou ao Rio em 1766, com mais de 20 anos. (CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. *Op. cit.*, p. 503.) Sabemos, no entanto, que fazia parte no Rio da equipe de Luís da Fonseca Rosa, com quem trabalhou na Igreja do Carmo como oficial, e mais tarde assumiu obras na condição de mestre.

6.3 DESCRIÇÃO DOS ORNATOS DOS MESTRES CARIOCAS

O reconhecimento do estilo pessoal de cada um dos artistas permeia uma análise formal específica de seus ornatos, em especial daqueles utilizados com maior frequência e que compunham o vocabulário decorativo básico, a partir do qual ocorriam variações sobre o mesmo tema. Procederemos a este estudo, selecionando alguns dos itens anteriormente citados.

6.3.1 CARTELA

Elemento ornamental predileto de Mestre Inácio Ferreira Pinto, inspirado na ourivesaria francesa, foi adotado sobre todas as superfícies: paredes, coroamentos, mesas, arcazes, portas, plantas, tornando-o uma marca registrada de seu estilo. Executado sobre uma base compacta de madeira, deixava amplo espaço central vazio, delimitando-o com curvas sinuosas de onde se expandiam rocalhas. Este centro ocorre também preenchido com um elemento simbólico, mas o que nos permite reconhecê-lo como uma “assinatura” de Inácio é a decidida definição do miolo deste elemento, a forma fechada. O ornato era arrematado em torno com volutas vigorosas e recebia acabamento superior floral. Mestre Valentim não o utilizou com frequência, dando preferência aos elementos ovais ou a cercaduras de nuvens. Encontramos alguns exemplares em mesas, coroamento de retábulo, ou como moldura de destaque a anjos.

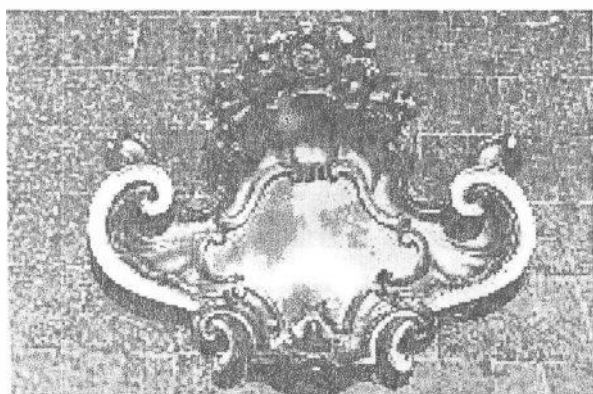


Fig. 81 – Mestre Inacio – Cartela – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
Arquivo pessoal.

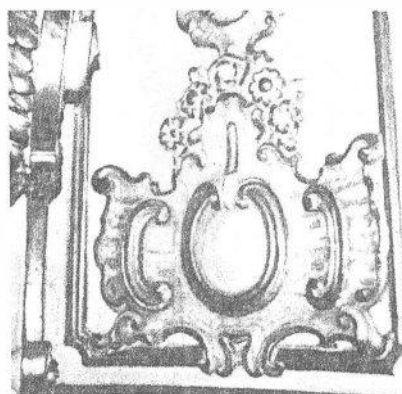


Fig. 82 -- Cartela de Mestre Inácio Igreja de N. Sra. Mãe dos Homens
Foto – Nancy Rabelo

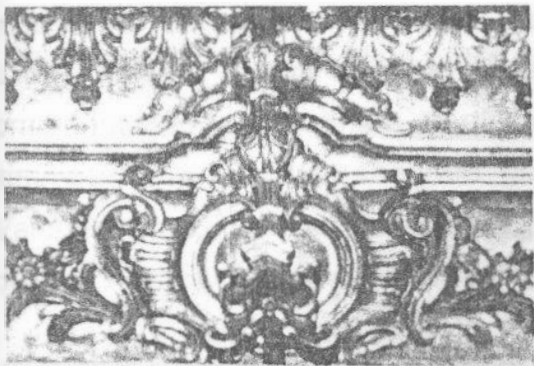


Fig. 83 – Mestre Inacio – Cartela – Mosteiro de São Bento.
Arquivo pessoal.

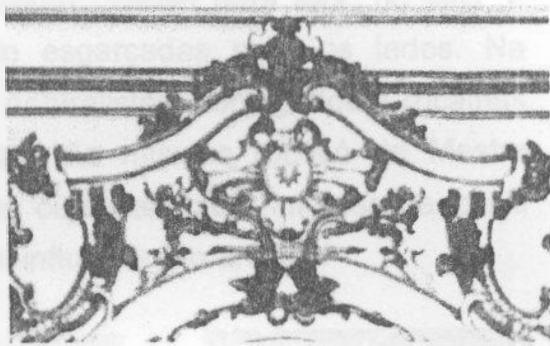


Fig. 84 – Mestre Valentim – Cartela –
Ordem Terceira dos Mínimos de São
Francisco de Paula.

6.3.2 MÍSULAS

As mísulas são elementos de sustentação das colunas, compostas de enrolamento superior amplo e enrolamento inferior reduzido. Recebem tratamento ornamental marcante sobre a voluta superior e detalhe decorativo na voluta inferior; o centro e as laterais são realçados por friso dourado. As variantes ornamentais da mísula orbitam em torno desta fórmula básica, a critério do artista que a executa. Mestre Inácio e Mestre Valentim desenvolveram modelos diferentes, que caracterizam o estilo pessoal de cada um. Ignácio Ferreira Pinto executou em suas obras mísulas com a voluta superior desenvolvendo esforço de torção voltado para dentro, o que chamamos de movimento intraprojetado. No Carmo e em Nossa Senhora Mãe dos Homens, constróem-se em verticalidade disciplinada; em São Bento, receberam vincos sinuosos perpendiculares sobre a superfície e o adorno é salientado. Os ornatos das duas primeiras igrejas aderem à superfície, apostos com discrição (a guirlanda da mísula da Mãe dos Homens está quase escondida sobre a voluta).



Fig. 85 – Ordem Terceira de
São Francisco da
Penitência.
Desenho da autora.

Mestre Valentim articulou suas mísulas de modo oposto ao de Mestre Inácio: o movimento de torção superior da voluta desenvolve-se para fora, ou seja, é extraprojetado. As laterais da voluta são esgarçadas para os lados. Na ornamentação, predominam os elementos naturalistas, conjugados a rocalhas sinuosas e anjos que seguram guirlandas. As mísulas rococó de Mestre Valentim aproximam-se da estética joanina, cujo exemplo primoroso da Igreja de São Francisco da Penitência certamente influenciou o artista.



Fig. 86 – Mestre Inácio –
Mísula – Ordem Terceira de
N. S. do Monte do Carmo.
Arquivo pessoal.

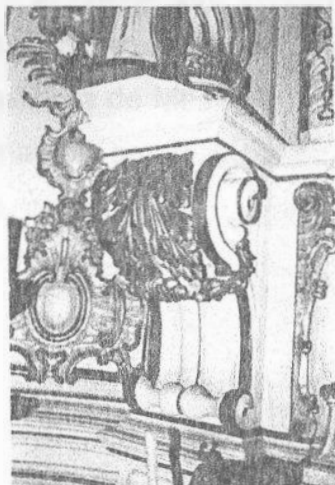


Fig. 87 – Mestre Inácio – Mísula
– N. S. Mãe dos Homens.
Arquivo pessoal.



Fig. 88 – Mestre Inácio –
Mísula – Mosteiro de São
Bento.
Arquivo pessoal.



Fig. 89 – Mestre
Valentim – Mísula –
Ordem Terceira de N. S.
do Monte do Carmo.
Arquivo pessoal.



Fig. 90 – Mestre Valentim
– Mísula – N. S. da
Conceição e Boa Morte.
Arquivo pessoal.



Fig. 91 – Mestre
Valentim – Mísula –
Capela do Noviciado –
Ordem Terceira de N. S.
do Monte do Carmo.
Arquivo pessoal.



Fig. 92 – Mestre
Valentim – Mísula –
Capela do Noviciado –
Ordem Terceira
dos Mínimos de São
Francisco de Paula.
Arquivo pessoal.

6.3.3 ANJOS

O interior de uma decoração religiosa não pode prescindir das figuras 7angélicas. No entanto, este elemento foi mais recorrente no barroco do que no rococó, estilo mais afeito ao caráter decorativo cortesão do que à persuasão barroca. Mestre Inácio foi parcimonioso em relação à adoção de anjos em seus altares, sobretudo nas igrejas do Carmo e Mãe dos Homens. Ali existem anjos jovens no coroamento, e é provável que Mestre Inácio os tenha colocado – mas não discutiremos este aspecto, em função das reformas que esses altares sofreram. No entanto, é da fatura de Mestre Inácio a peça que encontramos no consistório, e esta afirmação se faz baseada nas figuras dos anjos, perfeitamente compatíveis com os da igreja beneditina. Em São Bento, a incidência de anjos é maior – podemos supor que por exigência da encomenda, para harmonizá-la ao *décor* preexistente, do estilo nacional português. Cumpre observar que a preferência de Inácio recai sobre os *putti*; os fragmentos de frontão de São Bento apresentam dois pares de querubins segurando cestas de flores sobre a cabeça, sendo este o único caso da lavra do mestre de anjinhos exibindo o tronco. Os anjos de Mestre Inácio têm fisionomia grave e parecem disciplinados. Exibem rosto redondo com bochechas em que a massa de gordura se concentra nas laterais inferiores; olhos grandes, com as sobrancelhas longamente delineadas sob a testa; boca pequena e fechada, queixo ligeiramente proeminente, nariz arrebitado e cabelos ondulados emoldurando o rosto (nem sempre aparece o lóbulo da orelha). Pode cair sobre a testa um cacho de cabelos, que pende do lado esquerdo do rosto em direção ao centro, apontando para o nariz. O contorno das asas é descrito por curva segura, compacta e bem delineada, que “controla” firmemente as penas internas.

Mestre Valentim povoou suas decorações de graciosos anjos e *putti*, numa concepção rococó que se aproxima do barroco. Na Ordem Terceira do Carmo (onde trabalhou ao lado de Luís da Fonseca Rosa) e na Conceição e Boa Morte, anjos meninos assentam-se nas mísulas, segurando festões de flores, em posturas variadas, às vezes parecendo conversar entre si. No Carmo, com

ANJOS
MESTRE INÁCIO



Fig. 93 – Igreja do Carmo

Fig. 94 – Igreja do Carmo

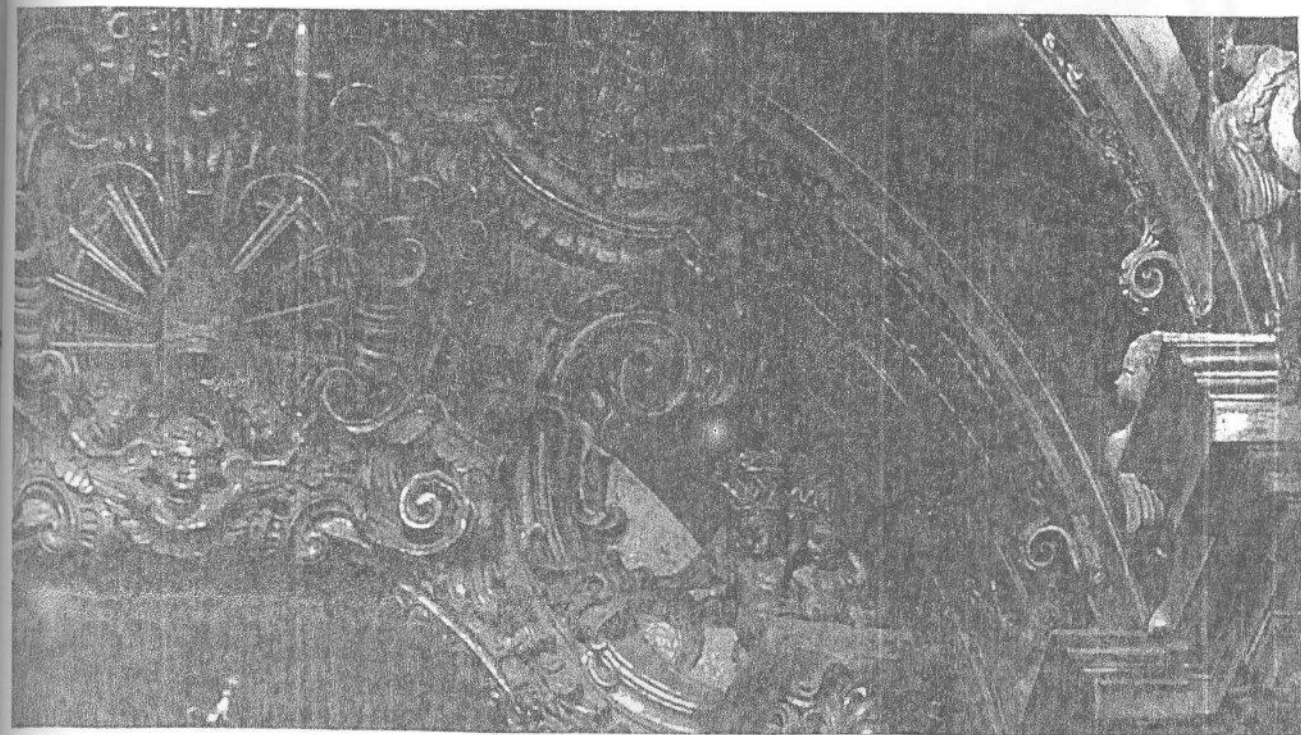


Fig. 95 – Igreja de São Bento

ANJOS MESTRE VALENTIM

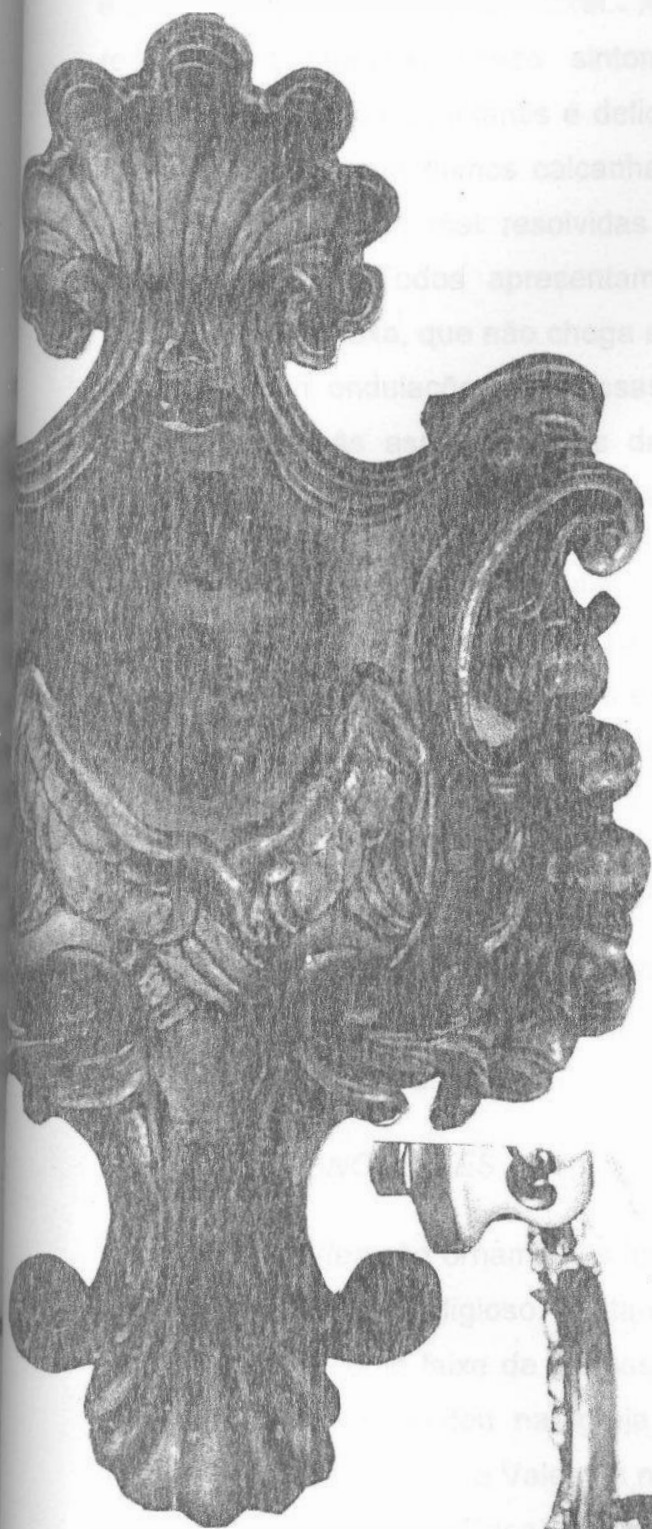


Fig. 96 – Coleção José Alberto Moreira.
Fonte: CARVALHO,
Ana Maria F. Monteiro de, 1999. Pág. 83.



Fig. 97 – Igreja Ordem Terceira do Carmo
Arquivo pessoal

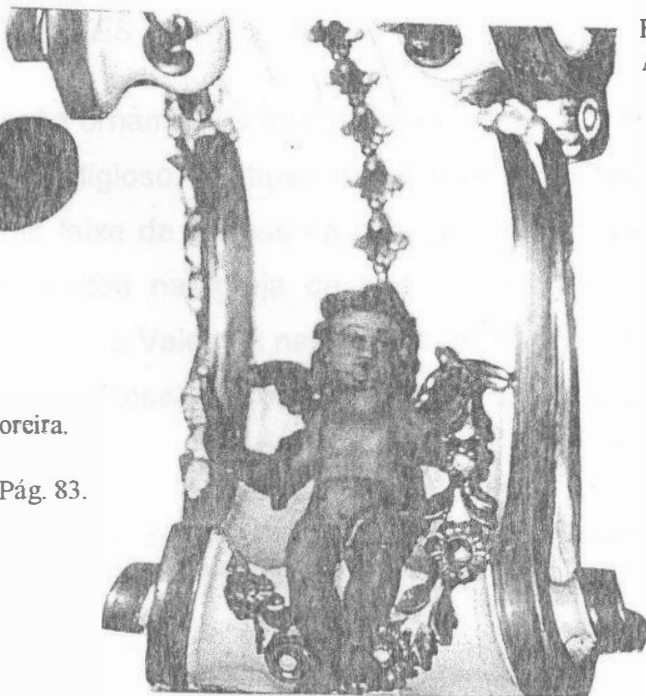


Fig. 98 – Igreja Conceição e Boa Morte
Arquivo pessoal

uma das mãos sustentam as mísulas; na Conceição e Boa Morte, portam as extremidades da guirlanda floral. Apresentam carnação roliça, com boa resolução anatômica, sendo sintomática a proeminência do ventre. A concepção dos corpos infantis é delicada, mas se os pés denotam excelente fatura, apresentando ótimos calcanhar e planta do pé, não houve a mesma destreza nas mãos, mal resolvidas e, às vezes, colocadas em posições desconcertantes. Todos apresentam panejamento, pendendo do braço e caindo sobre a coxa, que não chega a tapar o sexo; mas este não é exibido. A cabeleira tem ondulações volumosas, descrevendo um alto topete sobre a testa. Quanto às asas, os anjos da Ordem Terceira do Carmo³²³ as têm fechadas nas costas, enquanto nos da Conceição e Boa Morte estão abertas.

Nas capelas de noviciado, Valentim usou os *putti* em profusão em todo o altar e na ornamentação do ambiente, fazendo as molduras de painéis pictóricos e portas. O altar-mor, considerado o espaço nobre da obra, tinha certamente a intervenção direta dos mestres-entalhadores. No entanto, fora desta área, o trabalho da talha provavelmente era delegado a alguns dos oficiais da oficina. Por esta razão, encontram-se nas mesmas obras figuras angélicas apresentando desnível de fatura evidente em relação ao altar-mor. Outro aspecto que se evidencia é o “transplante” do modelo do Carmo para a Igreja da Conceição e Boa Morte, embora este último esteja hoje bastante adulterado pela pintura grosseira.

6.3.4 ESPAGNOLETTES

As *espagnolettes* são ornamentos tipicamente rococó, que conferem um toque profano ao espaço religioso. Trata-se de figuras femininas aladas, portando adereços tais como feixe de plumas na cabeça, brincos, pendentes e borlas. Mestre Inácio as adotou na Igreja de Nossa Senhora de Montserrate, no Mosteiro de São Bento, e Valentim nas igrejas do Carmo (onde trabalhou junto com Luís da Fonseca Rosa) e Conceição e Boa Morte, num transplante do modelo do Carmo.

³²³Ana Maria Fausto Monteiro de Carvalho atribui este altar a Valentim. (CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. *Op. cit.*, p. 58.)

Certamente por se tratar de uma Ordem Primeira beneditina, este elemento não invadiu o espaço do altar-mor, colocando-se em situação limítrofe, na base da coluna do arco-cruzeiro. Dos modelos de *espagnolettes* que ocorreram no Rio, esta é a mais discreta e de composição austera. Mestre Inácio imprimiu a ela o mesmo formato de rosto dos seus anjos, contudo esta *espagnolette* insinua um leve sorriso. As plumas formam um adereço compacto e elegante, basicamente composto por volutas em curvas e contracurvas. As asas são esgarçadas em movimento semicircular e, associadas ao adereço da cabeça, fecham um círculo completo. Assenta-se na parte superior de uma cartela, arrematada de flores e rocalha. Sua localização interfere no plinto, forçando movimento de curvatura no friso que o percorre. Este recurso conferiu à *espagnolette* balanço e graça, quebrando a rigidez da linha horizontal, donde se reforça a afirmação de que mesmo em relação aos ornatos o pensamento de Mestre Inácio atuava espacial e arquetonicamente.

A talha da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo é atribuída por Ana Maria Monteiro de Carvalho a Mestre Valentim. Sabemos que Valentim e Luís da Fonseca Rosa trabalharam juntos nessa igreja em 1772³²⁴ e que no ano seguinte Valentim executava as obras da capela do noviciado. Em 1781, foi chamado pelos Irmãos para fazer modificações no altar-mor da igreja³²⁵, modificações essas que, embora não aludem às *espagnolettes* (e aos anjos analisados anteriormente), estão sendo incluídas neste estudo por terem servido certamente de referência aos trabalhos da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte.

No Carmo, a composição da cartela descreve uma sinuosa trama de curvas e contracurvas que finaliza em borla pendente. A *espagnolette* apresenta feições delicadas e femininas, com boca pequena e bem delineada. Os cabelos caem em longas madeixas sobre os ombros; das orelhas pendem brincos compridos, que combinam com o *pedantif* que lhe orna a testa, e, de sob o pescoço, um grande broche. O adereço da cabeça é estilizado. Suas asas esgarçadas são

³²⁴ BATISTA, Nair. *Op. cit.*, p. 291-306.

³²⁵ A saber: do “último passo da Payxão no altar-mor da nova capela”, ao trono, colunas e uma maquinaeta.

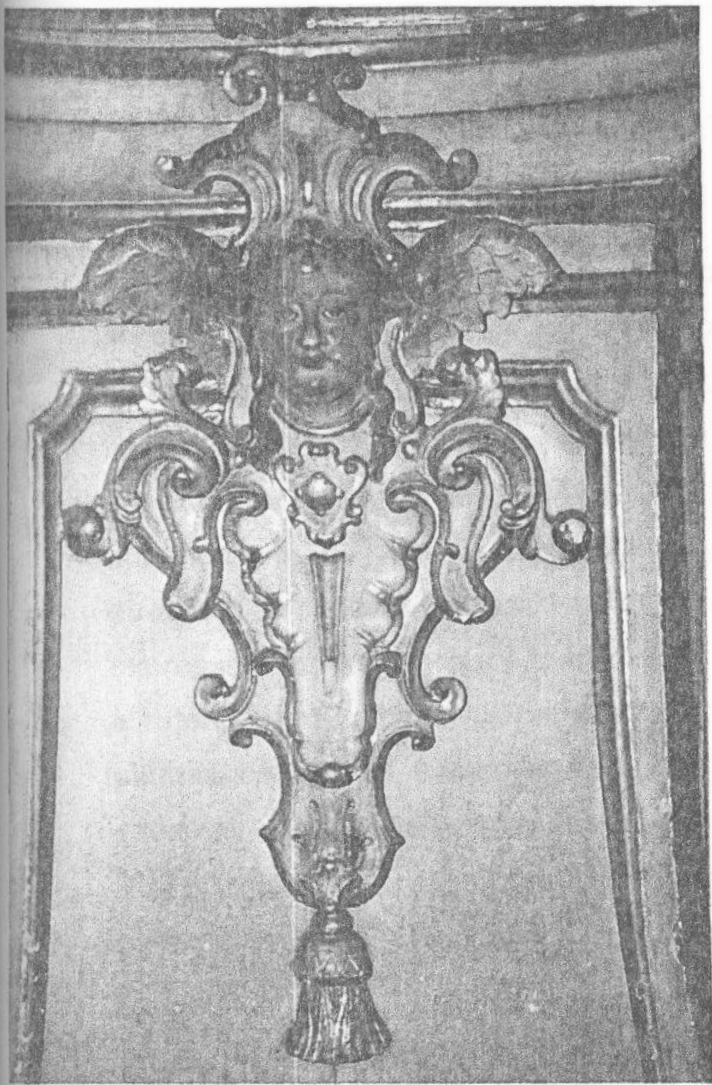


Fig. 99 — VALENTIM — Igreja da
Ordem Terceira do Carmo
Arquivo pessoal.



Fig. 100 — VALENTIM — Igreja da
Conceição e Boa Morte.
Arquivo pessoal.



Fig. 101 — Mestre Inácio
Igreja São Bento
Fonte: ROCHA, Mateus
Ramalho, 1991. pág. 196.

compostas de penas pontiagudas e mostram vigorosa e proeminente musculatura.

A *espagnolette* de Valentim é a mais profana das três, pois tem seios, e assenta-se sobre um jogo de panejamento que se distende nas laterais, atadas a um laçarote grosseiro, de onde pendem as pontas. O arremate inferior finaliza em borla gorda. As asas são volutas retorcidas, e infelizmente não chegaram a resolver se eram uma coisa ou outra. As feições estão muito distantes das da obra do Carmo, ainda que descontemos a pintura grosseira que hoje a recobre. O nariz muito comprido ressalta num semblante sem expressão, tendo a boca e o queixo recuados. Os cabelos e os brincos repetem a referência do modelo carmelita, mas o ornato da cabeça é uma amarra de plumas compactas e exageradas. Fica difícil acreditar que a mesma mão executava, quase na mesma época, a *Ninfa Eco* e o *Caçador Narciso* para o Chafariz das Marrecas: a obra da igreja é de 1784 e o Chafariz, de 1785.

6.3.5 REVESTIMENTOS INTERCOLÚNEOS

Os espaços intercolúneos são mais um aspecto puramente decorativo dos retábulos, compostos de grandes superfícies côncavas recobertas de lambris, onde são apostos os ornatos. Cada um dos mestres cariocas os revestiu com ornatos nos quais se reconhecem suas características pessoais.

Mestre Inácio adotou com frequência as cartelas em conjuntos ornamentais nos quais combinava composições de volutas, rocalhas, plumas e arremates florais. Os elementos naturais são escassos, ocorrendo como complementação das cartelas e não como destaque decorativo. A Igreja do Carmo apresenta vestígios da ornamentação original, mas provavelmente foi modificada na reforma do século XIX. Dos altares laterais, alguns ainda conservam o primitivo *décor*, embora seja possível constatar acréscimos nesses espaços, como filamentos flamejantes que dificilmente Mestre Inacio aplicaria, já que seu estilo não era afeito a detalhes miúdos.

MESTRE INÁCIO

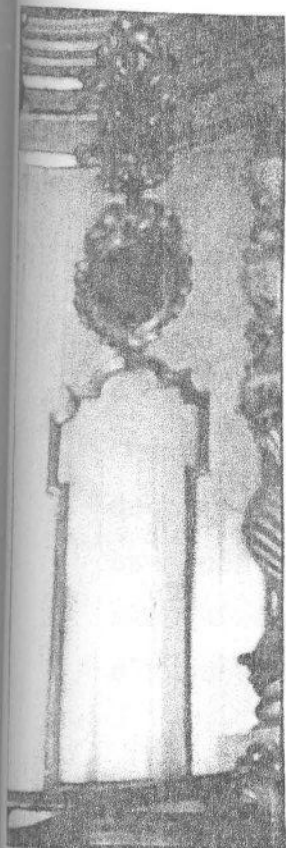


Fig. 102 - Ig. do Carmo - Arquivo pessoal.

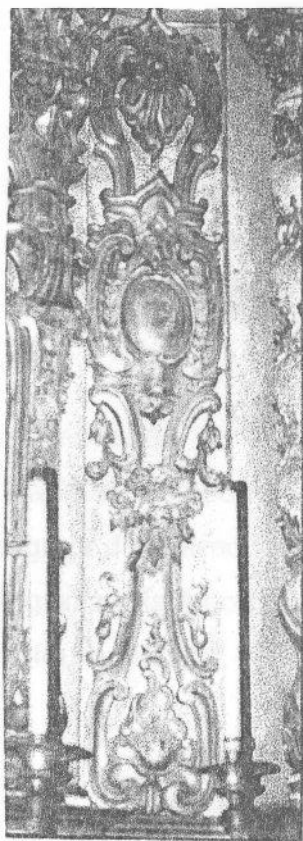


Fig. 103 - Ig. do Carmo (Retábulo lateral) - Arquivo pessoal.

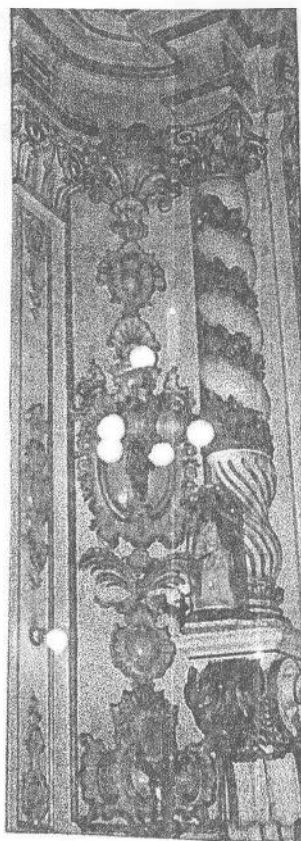


Fig. 104 - Ig. Mãe dos Homens - Arquivo pessoal.

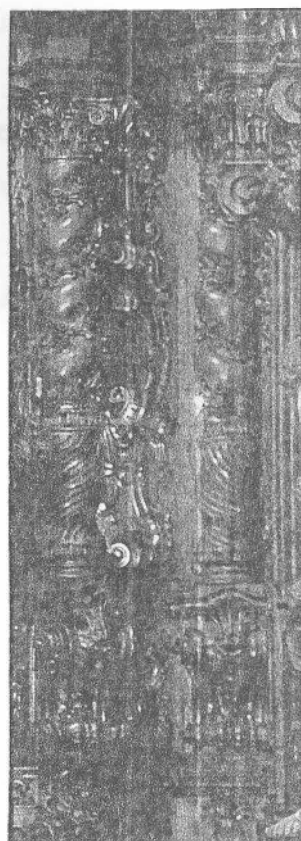


Fig. 105 - Mosteiro de São Bento - Arquivo pessoal.

MESTRE VALENTIM

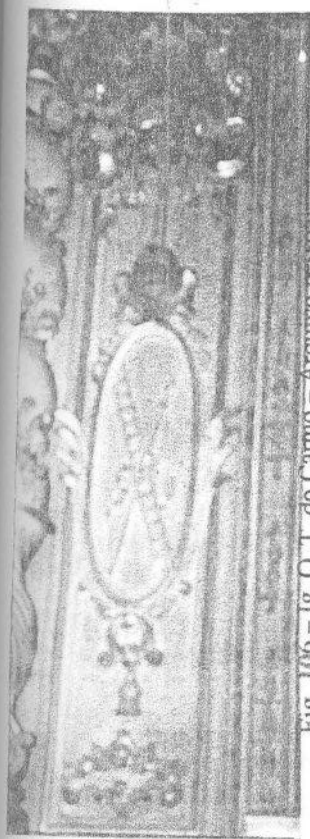


Fig. 106 - Ig. O. T. do Carmo - Arquivo pessoal.

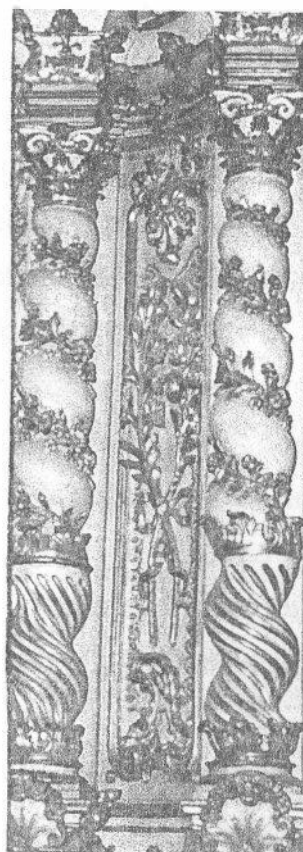


Fig. 107 - Capela do noviço O. T. do Carmo - Arquivo pessoal.

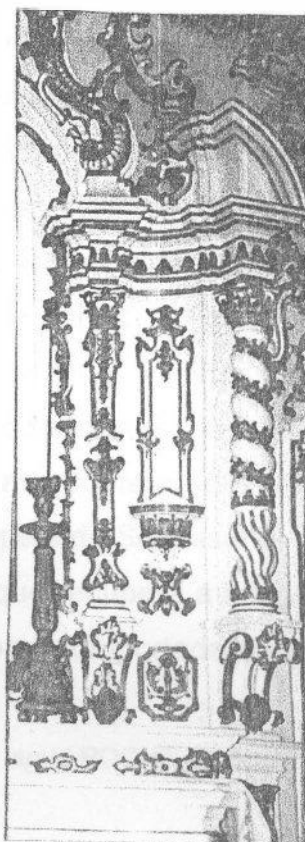


Fig. 108 - Capela Noviciado O. T. S. Franc. Paula - Arquivo pessoal.

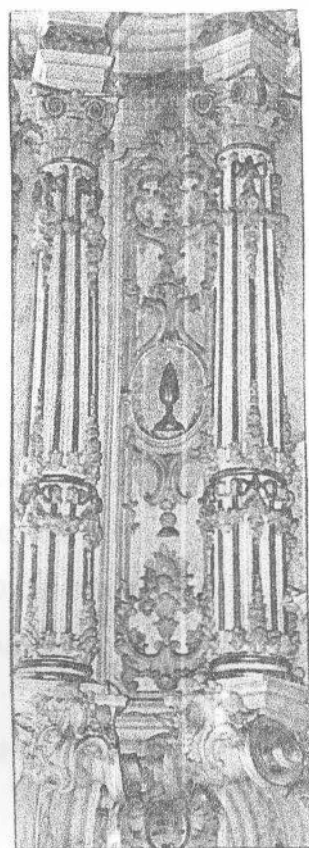


Fig. 109 - S. C. dos Militares - Arquivo pessoal.

Na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, o espaço intercolúneo não foi modificado. As cartelas foram organizadas em seqüência, alternando tamanhos. Têm pouco volume, quase “dissolvidas sobre a superfície”. Na Igreja de São Bento, obra-prima de mestre Inácio, o revestimento descreve a mesma temática inspirada na ourivesaria, porém aqui a talha é “*levantada e arrogante e soberba*”, como bem definiram as palavras do Frei José de Jesus Maria Campos³²⁶.

Mestre Valentim preencheu os espaços com tipos diferentes de arranjos decorativos: nas capelas, colocou peanha e flores; nas igrejas, permaneceram as influências da Igreja do Carmo, grandes ovais centrais onde o mestre inseriu símbolos da iconografia cristã complementados com flores e anjos, delimitando o conjunto com moldura filetada.

6.3.6 BOCA DE TRIBUNA

A única obra de Mestre Inácio que permaneceu intacta, livre das intervenções que descaracterizaram os retábulos do século XVIII, foi a do Mosteiro de São Bento. Este exemplar nos coloca à frente de um trabalho primoroso, que exhibe a boca de tribuna de forma diversa das que se apresentam no Carmo e na Mãe dos Homens, o que nos leva a elegê-lo como referência de comentário. Além da excelência técnica, ressaltamos o aspecto original da cimalha que avança ousadamente sobre o espaço do trono, sugerindo um recorte inusitado em seu perfil, concebido em arco pleno. Nas laterais, a boca desta tribuna é contornada por volutas suaves, descrevendo movimentos opostos, que ganham destaque próximas ao dossel dos santos que ladeiam o altar. A insinuação vigorosa sobretudo da arquitrave confere saliência (numa solução impetuosa posteriormente utilizada na Capela do Santíssimo, na mesma igreja) e sobre a cornija repousa voluta robusta que recupera a integração da cimalha ao perfil da tribuna. O arco pleno recebeu comportada seqüência de rosas,

³²⁶ Relatório do Governo à Junta Geral em 1789, *apud* ROCHA, Mateus Ramalho. *Op. cit.*, p. 202-206.

interrompida bruscamente pela intromissão da tarja, no ápice, conduzindo o olhar para este elemento.

Mestre Valentim adotou nas bocas de tribuna de seus altares delicada seqüência de pequenas volutas alternadas de flores, onde inseriu, no meio da altura, um par de *putti* que se voltam para os fiéis, uma constante de suas obras. Estes elementos estão presentes desde sua primeira obra, na capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo, em 1773, até a Santa Cruz dos Militares (1800/1805). A única exceção é a Igreja de Conceição e Boa Morte, que sofreu reforma posterior. Reforçando nossa opinião de que Mestre Valentim absorveu influência da Igreja de São Francisco da Penitência, vale conferir o oratório sobre o arcaz da sacristia, onde vamos encontrar os mesmos *putti* voltados para o público.

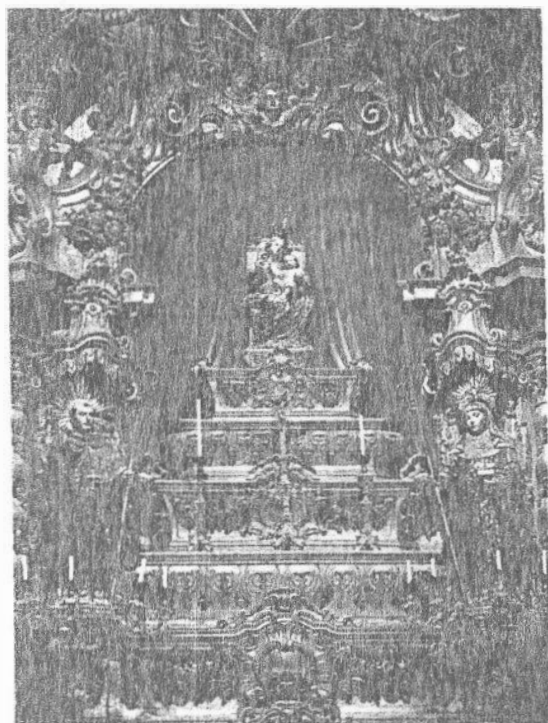


Fig. 110 – Mestre Inácio –
Boca de tribuna – Mosteiro de
São Bento.

Fonte: Arquivo pessoal.



Fig. 111 – Mestre Valentim – Boca de
tribuna – Capela do Noviciado – Ordem
Terceira de N. S. do Monte do Carmo.

Fonte: Arquivo pessoal.

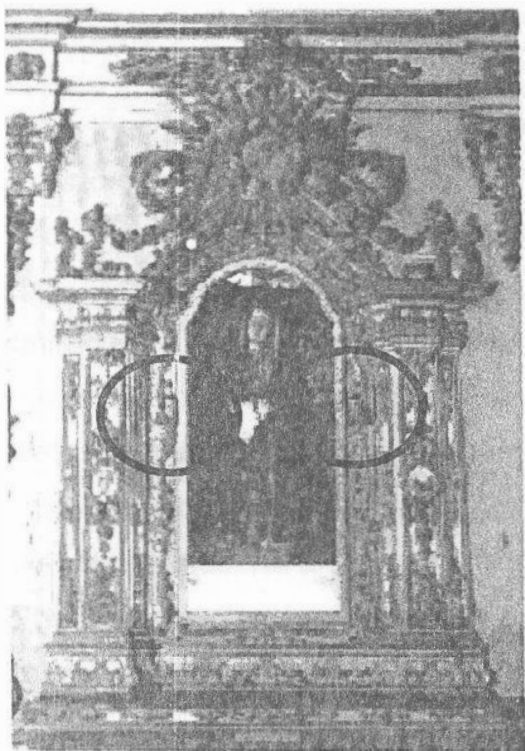


Fig. 112 – Mestre Valentim – Boca de tribuna – Altar de N. S. das Dores – Capela do Noviciado – Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
Fonte: Arquivo pessoal.



Fig. 113 – Mestre Valentim – Boca de tribuna – Capela do Noviciado – Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula.
Fonte: Arquivo pessoal.

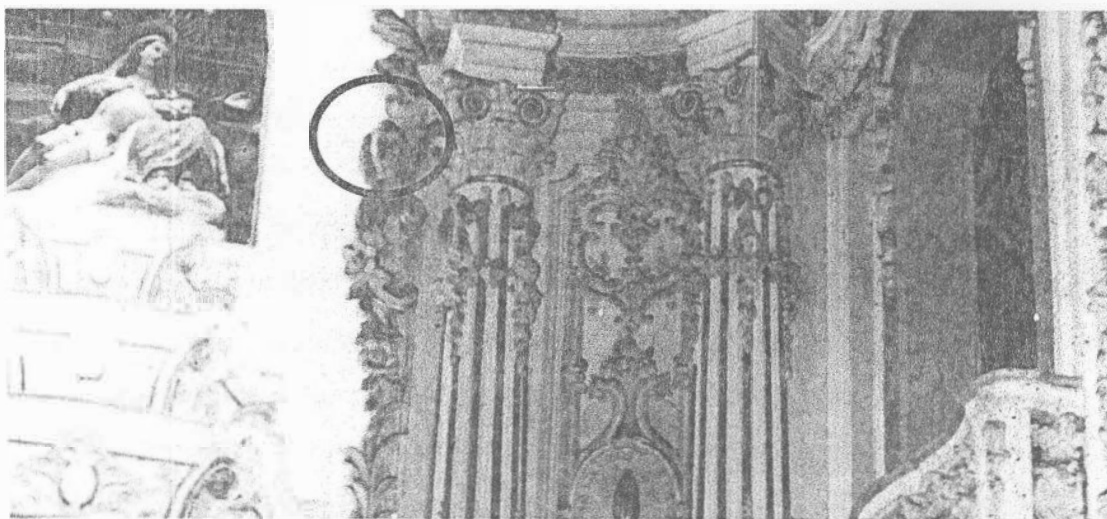


Fig. 114 – Mestre Valentim – Boca de tribuna – Santa Cruz dos Militares.
Fonte: Arquivo pessoal.

6.3.7 Tetos

Mestre Inacio privilegiou os painéis pictóricos em todas as obras que executou. No curto espaço de tempo durante o qual executou obras de talha religiosa no Rio de Janeiro (de 1785 a 1795), as pinturas foram uma constante; em torno delas, Mestre Inacio colocou sua talha de forma a realçá-las, com respeito e admiração. Os tetos, em abóbada de berço, eram compartimentados por segmentos retilíneos dourados, comportando ordenadamente os quadros; os ornatos valorizam o espaço e as pinturas. Inacio adotou os florões com grandes miolos, elemento recorrente na decoração religiosa, além de cartelas e feixes de plumas. Na análise dos três trabalhos, podemos notar sua preferência pelos ornatos grandes e marcantes e a já citada divisão geometrizarante do espaço, conseguindo, através destes recursos, uma sobriedade elegante e uma disciplina formal harmoniosa.

Só temos notícias de dois tetos executados por Valentim, que foram os das capelas de noviciado. Na Ordem Terceira do Carmo, obra de 1773, fez um trabalho primoroso em talha, sem pinturas. O espaço foi compartimentado, conjugando linhas retas e curvas, retângulos e círculos. Os elementos simbólicos e florais são uma constante, e a composição é filigranada e preciosista.

A Capela do Noviciado da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula já é obra do século XIX, executada entre 1801 e 1803. A talha de Valentim contorna, como um bordado, a grande pintura central do teto. A Igreja de Santa Cruz dos Militares não apresenta nada de excepcional na decoração do soffito; não a comentaremos, porque, além de ser também obra do século XIX, o que vemos hoje pode não corresponder ao original, uma vez que esta igreja pegou fogo e foi reconstituída com estuque. A Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte não completou o programa decorativo do teto, limitando-se o trabalho de Valentim nesta igreja unicamente ao retábulo do altar-mor.

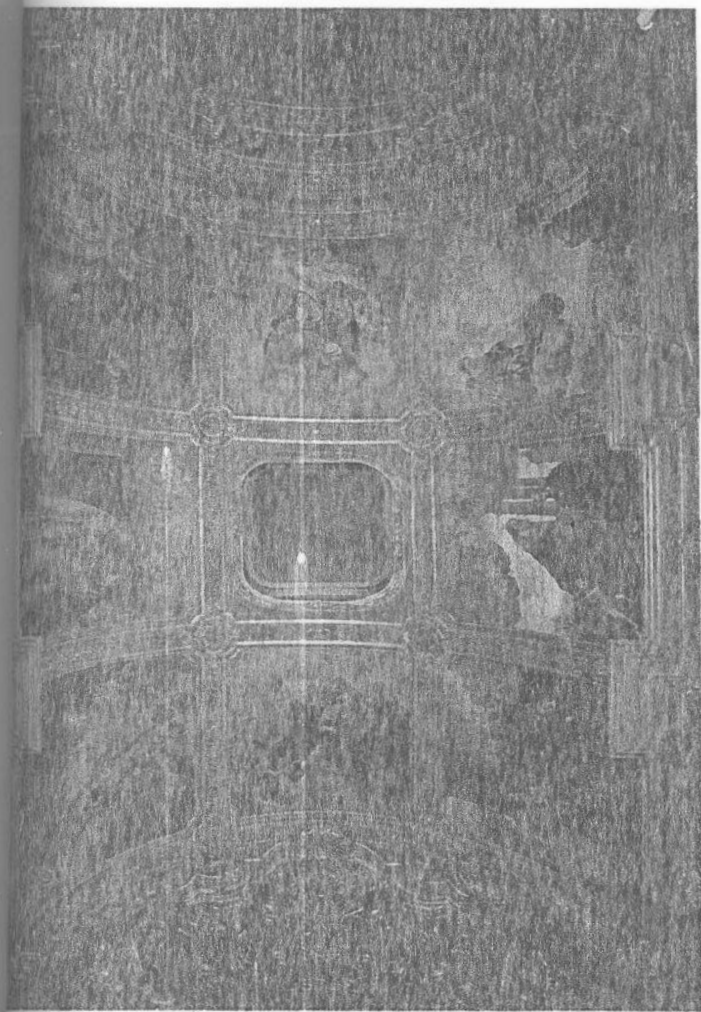


Fig. 115 – Mestre Inácio.
Igreja do Mosteiro de São Bento.
Arquivo pessoal.

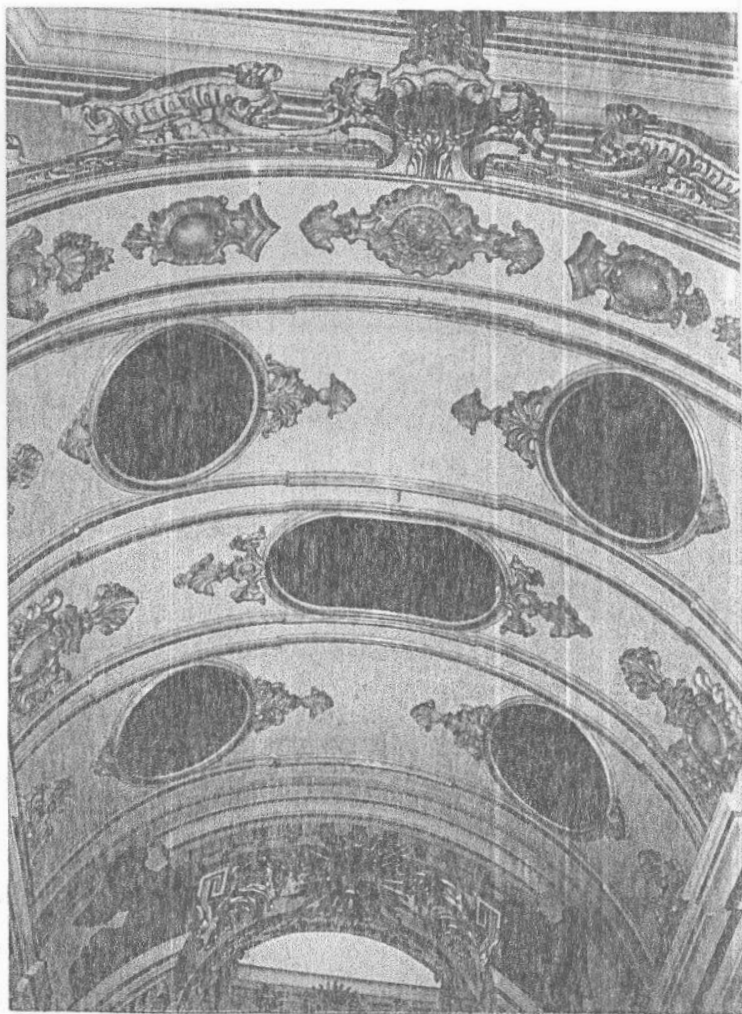


Fig. 116 – Mestre Inácio.
Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens.
Arquivo pessoal.



Fig. 117 – Mestre Inácio.
Igreja de Nossa Senhora do Carmo.
Arquivo pessoal.

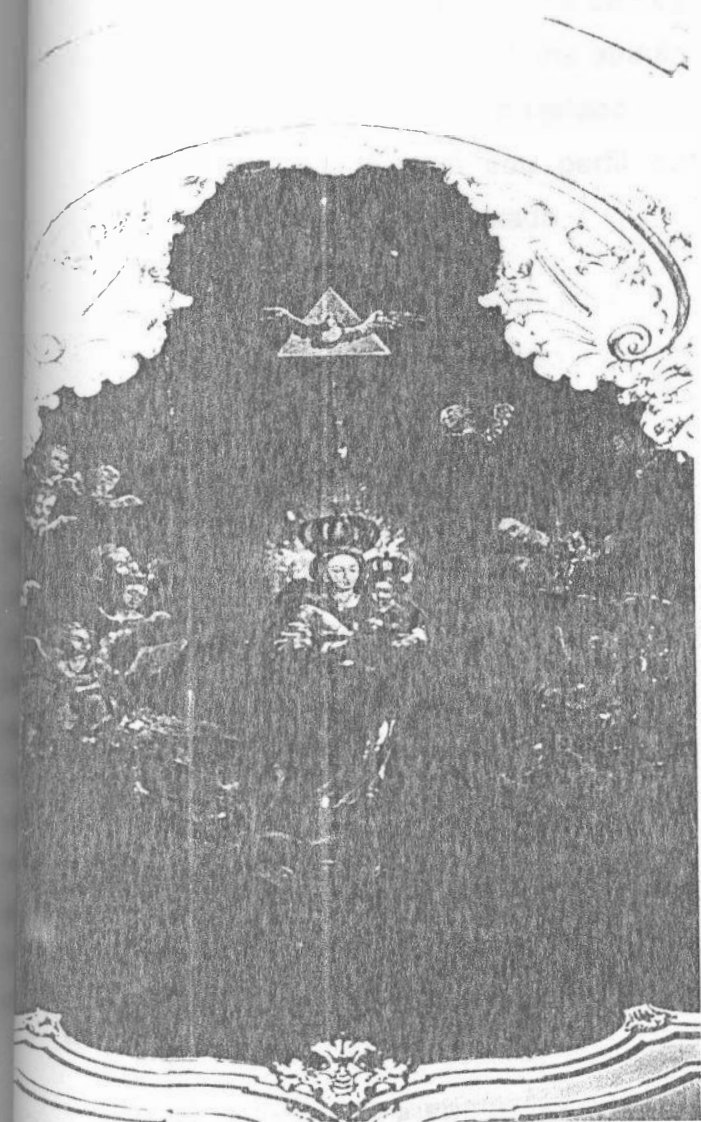


Fig. 118 – VALENTIM.
Capela do Noviciado da Ordem
Terceira de São Francisco de Paula.
Arquivo pessoal.



Fig. 119 – VALENTIM.
Capela do Noviciado da Ordem
Terceira do Carmo.
Arquivo pessoal.

6.3.8 MESA

As mesas dos altares cariocas da segunda metade do século XVIII obedecem ao modelo sarcófago, de linha abaulada e sinuosa, tendo a base estreita e o movimento de dilatação projetado na parte superior. Nas reformas do século XIX, algumas tiveram seu perfil transformado em caixotões retangulares, recobertos de prata repuxada.

Os modelos das igrejas de Mãe dos Homens e São Bento, executadas por Mestre Ignacio Ferreira Pinto, apresentam coerência formal e estilística. A da igreja beneditina tem um trabalho mais elaborado, com ornamentação preciosista e delicada, enquanto na da Igreja da Mãe dos Homens a composição do trabalho foi simplificado. Ambas apresentam a base reta, com quinas chanfradas. A ornamentação é dividida em três campos por filetes sinuosos, sendo o do meio maior e centralizado por cartela que ostenta a estrela, um dos símbolos da litania mariana. A composição decorativa das mesas inclui rocalhas e guirlandas. As cartelas de Mestre Inácio têm o centro firmemente definido por volutas, limitando o miolo.

Mestre Valentim executou mesas com variações ornamentais. As duas que chegaram aos nossos dias de acordo com a concepção original foram as das capelas de noviciado da Ordem Terceira do Carmo (1773) e de São Francisco de Paula (1801/1803). O exemplar do Carmo organiza-se em ressaltos, projetados para a frente, que lhe conferem uma movimentação animada. As quinas chanfradas recebem pregueado contínuo, próprio do rococó. Próxima ao tampo, uma vigorosa cercadura de acantos percorre toda a margem horizontal. A divisão em três campos decorativos ocorre nesta mesa reforçada em planos de superfície diferentes. No campo central, a cartela é expandida. Ao contrário do trabalho de Mestre Inácio, o centro da cartela não é demarcado nem definido como miolo, e os elementos internos ficam distendidos. Estabelece-se exemplarmente nestes elementos a adoção da forma fechada por Mestre Inacio e da forma aberta por Mestre Valentim.

Na capela de São Francisco de Paula, obra tardia do mestre, detecta-se uma composição extremamente simplificada, sem gradações de superfície ou divisão de áreas decorativas. A mesa é contornada por moldura filetada dourada, tendo nas quinas elementos *rocaille*. No centro, ocorre cartela que se expande nas laterais superiores com volutas dilatadas, e na parte inferior, através de ramos de palma que se ampliam no frontal da mesa.

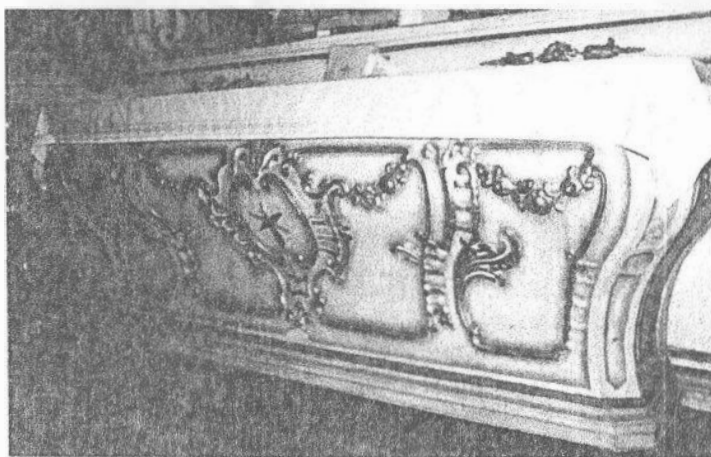


Fig. 120 – Mestre Inácio – Mesa – N. S. Mãe dos Homens.
Arquivo pessoal.

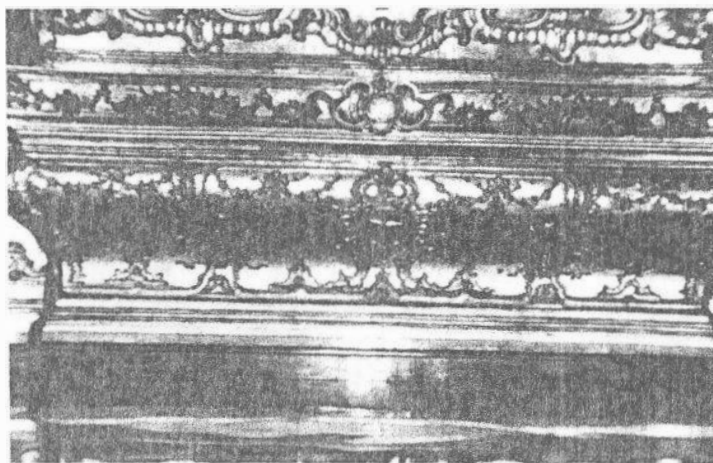


Fig. 121 – Mestre Inácio – Mesa – Mosteiro de São
Bento Arquivo pessoal.

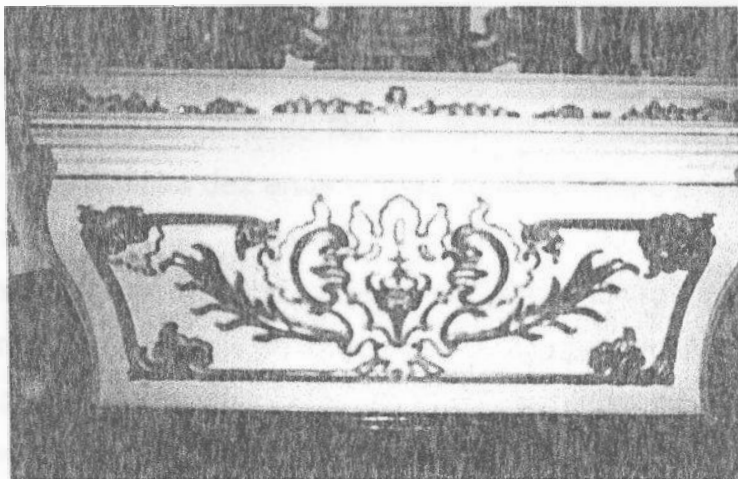


Fig. 122 – Mestre Valentim – Mesa – Capela do
Noviciado – Ordem Terceira dos Mínimos
de São Francisco de Paula.
Arquivo pessoal.

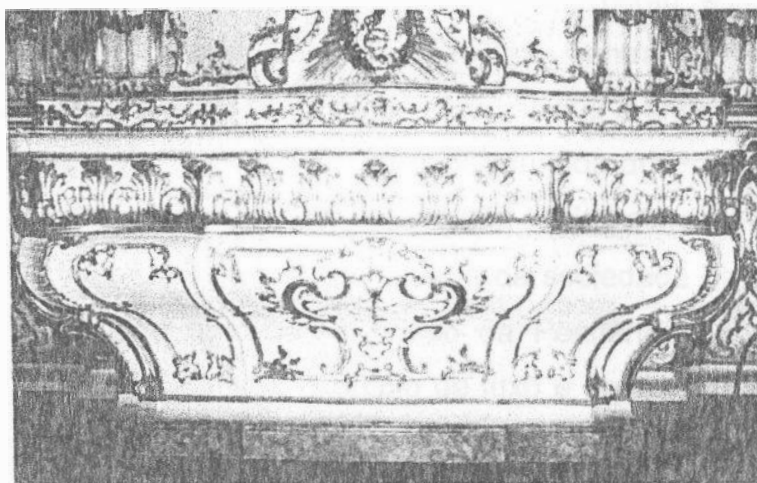


Fig. 122 – Mestre Valentim – Mesa – Capela do Noviciado
– Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo.
Arquivo pessoal.

CONCLUSÃO

As pesquisas realizadas até o presente momento demonstram que a atuação de Inácio Ferreira Pinto na talha do Rio de Janeiro se desenvolveu num curto período de tempo – apenas dez anos –, mas contribuiu para imprimir à estética carioca um sabor peculiar, uma tipologia própria. Arrebatou esse artista importantes encomendas de talha religiosa na cidade. Entre elas, destacam-se a igreja do Carmo – que depois se tornou Sé – e a capela-mor da igreja de São Bento – um dos retábulos mais belos da arte brasileira. Seu nome figura, ao lado do de Mestre Valentim, como as figuras exponenciais do rococó religioso da segunda metade do século XVIII.

Os altares do estilo rococó tiveram, no coroamento (ou cabeça), diferentes composições, que originaram características próprias dos locais em que ocorreram, conforme observou Robert Smith³²⁷; a historiadora de Arte Myriam Ribeiro vem procedendo a estudos sobre o tema no Brasil. A tipologia adotada pelos mestres cariocas utilizava coluna torsa, coroamento sustentado por grandes volutas, e arco-cruzeiro decorado com tarja central e aletas laterais. Neste trabalho de pesquisa, procuramos demonstrar que a origem das colunas torsas está ligada a duas fontes: aos modelos oriundos do Porto (a segunda mais importante cidade de Portugal, da qual veio a maior parte dos portugueses aqui instalados, gente proeminente da sociedade da época) e da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, executada por artistas lisboetas no estilo joanino, exemplo de luxo e riqueza correspondente ao perfil da classe burguesa que a encomendara.

A dificuldade que vários historiadores encontram em encarar o rococó luso-brasileiro como estilo autônomo justifica-se pela manutenção de elementos barrocos (Reynaldo dos Santos o definiu como “franja do barroco”, e Germain

³²⁷ SMITH, Robert. *Op. cit.*

Bazin como “última transformação do barroco”) e mesmo, conforme vimos, pela adoção, no Rio de Janeiro, de modelo portuense de retábulo, que se manteve fiel à coluna torsa, um dos baluartes do repertório barroco. Tal fato ocorreu no Brasil como em Portugal e, na verdade, deve ser visto como uma das ocorrências do estilo, que nessas terras se orientava pelo **gosto** mais do que por prescrições estéticas rigorosas. Por esse motivo, na tipologia estudada, tanto Mestre Valentim como Ignacio Ferreira Pinto mantiveram, na grafia de suas obras, aspectos da moda anterior. Considerando a frequência e a quantidade destes ornatos atados ao passado, constata-se que o vocabulário rococó de Mestre Valentim se ateve mais às referências joaninas do que o de Mestre Inácio, e que este adotou a coluna canelada de fuste reto no arco cruzeiro de São Bento (1789) antecipando-se ao concorrente em pelo menos onze anos (1800).

A figura de Mestre Inácio emerge no cenário do Rio de Janeiro definindo um ponto fundamental para a história de nossa arte: trata-se de artista carioca, de formação comprovadamente nacional. Tal fato nos dá a certeza de que, na segunda metade do século XVIII, juntamente com o estilo rococó, instituiu-se também a primeira leva de artistas forjados na própria terra, com excelente nível técnico e amalhando as melhores obras, tanto no litoral como no interior.

A análise dos livros constantes no inventário de Mestre Inácio nos revela uma mentalidade conservadora, distante dos padrões iluministas do despotismo esclarecido de Pombal, compromissada com a tradição estética social e cultural portuguesa, a cristandade e o Tribunal da Razão. Sua obra reflete o paradoxo do mundo luso da época³²⁸, que tornou o rococó carregado de expressões do barroco tardio, ou seja, adotou inovações formais, mas não se despojou do conservadorismo que caracterizava a sua índole. O reinado de D. Maria I, a partir de 1777, viria a desacelerar posteriormente aspectos e valores sociais, culturais e religiosos que Pombal havia combatido.

³²⁸ FRANÇA, José Augusto. *Op. cit.*

O estudo da obra de Mestre Inacio demonstra que seu estilo pessoal tendeu para o arquitetônico. Remetendo à racionalidade espacial, conferiu ao espírito cortesão rococó um aspecto severo, disciplinado, solene e monumental. A simetria, princípio que não se encaixa inteiramente ao estilo francês, foi constantemente utilizada pelo artista. Foi possível constatar que Mestre Inácio adotou pinturas nos tetos e executou arcos-cruzeiros em todas as suas obras, o que o coloca no panorama do século XVIII como o artista que mais aplicou esse conjunto decorativo. No acervo de seus ornatos predominam as tarjas em diferentes e magistrais composições, onde o dourado prevaleceu sobre a policromia. As formas circunscrevem-se em perfis fechados, definidos linearmente, optando pelo plano e pela clareza. Mesmo na obra do Mosteiro, que poderíamos considerar mais “barroca”, a definição do encomendante deixa transparecer o teor do trabalho:

“A talha que se acha nesta obra não é uma talha miúda, abatida e confusa, mas sim uma talha levantada e arrogante e soberba, e com tão bela distribuição, que a vista distingue todas as suas partes, ainda a respeito daqueles que a contemplam, da porta da igreja.”
(grifo nosso)

Consideramos que a devida compreensão da obra de Inácio Ferreira Pinto incluía analisá-la em relação aos modelos de seu tempo. Nossos estudos recaíram em sua comparação com o estilo de Valentim, atuante no Rio de Janeiro à mesma época. Este procedimento nos remete a Argan³²⁹: ao tecer uma análise comparativa das *formelles* executadas por Brunelleschi e Ghiberti para a porta do Batistério de Florença, em 1401, o ilustre crítico de arte observou que as obras tinham importância histórica equivalente e valor estético praticamente idêntico; mas Ghiberti era considerado tradicionalista, enquanto Brunelleschi se orientava para o futuro. A essa constatação, Argan acrescenta: “Se uma delas nos parece mais projetada para o futuro, é porque o futuro deu razão a Brunelleschi.” Enfrentamos aqui um caso parecido, ao confrontarmos Inácio e Valentim. Ambos adotaram o rococó, em ambos detectamos

³²⁹ ARGAN, Giulio Carlo. Clássico e anticlássico – o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 20.

permanências do repertório barroco, mas a mesma sensação de futuro nos acomete em relação à talha de Mestre Inácio, que, dentre os dois, no aspecto formal, mostrou-se menos apegado ao passado e menos afeito à simetria e ao despojamento que vigorariam no neoclássico. Cumpre que lancemos um olhar ao arco-cruzeiro de São Bento, com sua maravilhosa coluna de fuste reto, a qual pareceu ao Frei José de Jesus Maria Campos “*uma vista nova e bem agradável*”. Valentim gozou de prestígio e fama durante muito tempo pelo valor inquestionável de seu trabalho. No entanto, resgatada a obra de Mestre Inácio, feitas as devidas avaliações e ponderando sobre o que se sucedeu, constatamos que o futuro deu razão a Ignacio Ferreira Pinto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

CASAMENTO DE LIVRES: Freguesia de São José – livro n. 2 (1781/1803), p. 190
– Ignacio Ferreira Pinto.

LIVRO DE REGISTRO de Óbitos da Freguesia do Santíssimo Sacramento –
1824/1828.

LIVRO DE BATISMO – 1790/1799.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

INVENTÁRIO *Post-Mortem* – Ignacio Ferreira Pinto – caixa 4143, n. 1480 – 1857.

LIVRO do Primeiro Ofício de Notas – Livro 216 – folha 111 V.

LIVRO do Primeiro Ofício de Notas – Livro 208 – folha 142 V.

FAZENDA do Pau Grande – série 1 (primeiros donos) – 1797/1810. Fundo 05,
microfilme 018 – 96.

CÓDICE 807 – v. 22 – doc. 3.

ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN), Rio de Janeiro.

Pastas de Inventário de Bens Tombados:

IGREJA de Nossa Senhora do Monte do Carmo (Antiga Sé) – Caixa 519 – Pasta
40.04.

IGREJA de Nossa Senhora Mãe dos Homens – Caixa 523 – Pasta 201.

MOSTEIRO de São Bento – Caixa 542 – Pasta 2070.

FAZENDA do Pau Grande – Bacelar (RJ) – Caixa 552 – Pasta 2109.

SERRO do Frio – Caixa 302 – Pasta 1077.

2 FONTES IMPRESSAS

ALONSO, Aníbal. **Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula** (resenha histórica). Rio de Janeiro: publicação da irmandade, 1966.

ALVES, Natália Ferreira. **A arte da talha no Porto na época barroca – artistas e clientela, material e técnica**. Porto: Arquivo Histórico – Câmara Municipal do Porto, 1989.

ALVIM, Sandra. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999, V. I-II.

ARGAN, Giulio Carlo. **Renacimiento y barroco**. Madrid: Akal, 1987, V. II.

_____. **Arte e crítica da arte**. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. **Clássico e anticlássico. O renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____, FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

ÁVILA, Afonso, GONTIJO, João Marcos Machado, MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro. Glossário de arquitetura e ornamentação**. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

AZEVEDO, Carlos. **Igrejas de Portugal**. New York: Scala Books, 1985.

AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro – sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, 1. v.

BARATA, Mário. **Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. Caso exemplar de contato do Porto setecentista com as Minas Gerais. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, n. 318, p. 301-303, jan./mar. 1978.

BATISTA, Nair. Valentim da Fonseca e Silva. **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 4, p. 291-306, 1940.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1956.

_____. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1963.

- _____. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **Barroco e rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BONNET, Márcia Cristina Leão. **Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista**. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH-IFCS-UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- BRANCANTE, Eldino da Fonseca. **O Brasil e a louça da Índia**. São Paulo: s. e., 1950.
- CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 1999.
- _____. A madeira como arte e fato. **Gávea**. Rio de Janeiro: PUC, n. 10, p. 55-77, 1993.
- CARVALHO, Benjamim. **Igrejas barrocas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CAVALCANTI, Nireu Oliveira. A livraria do Teixeira e a circulação de livros na cidade do Rio de Janeiro, em 1794. **Acervo**. Rio de Janeiro, V. 8, n. 1-2, p. 183-194, jan./dez. 1995.
- _____. **A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. Tese de Doutorado apresentada ao PPGH-UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- _____. **Passaportes dos viajantes que saíram do Rio de Janeiro: o regresso dos reinóis (1769-1779)**. Artigo no prelo.
- COARACY, Vivaldo. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- COIMBRA, Rui. **Portugal**. Firenze: Bonechi, 1990.
- CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte rococó**. Lisboa: Ed. 70, 1993.
- CUNHA, Almir Paredes. **A capela de Nossa Senhora das Vitórias da Igreja de São Francisco de Paula do Rio de Janeiro e a sua atribuição ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva**. Tese para Concurso de Livre Docência da cadeira de História da Arte, apresentada à EBA-UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966.
- DAMISH, Hubert. Artes e Artista. In **Enciclopedia Einaudi: Artes/ Tonal-Atonal**. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984, v. 3, p. 11-90.
- DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins, 1972, V. II.

- _____. São Paulo: Círculo do Livro, s. d.
- DIAZ, Emilio Orozco. **El teatro y la teatralidad del barroco – Ensayo de introducción al tema.** Barcelona: Planeta, 1969.
- DORFLES, Gillo. **As oscilações do gosto.** Lisboa: Horizonte, 1970.
- EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis.** Rio de Janeiro: Conquista, 1956.
- FERNANDES, Cibele Vidal Neto. **A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro.** Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em História da Arte – EBA-UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.
- _____. Igreja da Nossa Senhora do Bonsucesso. In: **Igrejas do centro histórico do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1998.
- _____. Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores. In: **Igrejas do centro histórico do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1998.
- _____. O ensino artístico em Portugal e no Brasil no início do século XIX. Uma contribuição ao estudo do tema. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte.
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil e um de seus mais fiéis servidores: Marc Ferrez. **Revista do IPHAN.** Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 10, 1946.
- FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. **Oficiais mecânicos na cidade de Salvador.** Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, Departamento de Cultura, Museu da Cidade, 1974.
- FONSECA, Celso Suckow da. **História do ensino industrial no Brasil.** Rio de Janeiro: SENAI, 1986.
- FRANÇA, José Augusto. **Lisboa pombalina e o iluminismo.** Lisboa: Horizonte, 1965.
- GOMBRICH, E. H. **A história da Arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GREENHALG, Juvenal. **O Arsenal de Marinha do Rio de Janeiro na história – 1763-1822.** Rio de Janeiro: A Noite, 1951.
- GUTIERREZ DE LOS RYOS, Gaspar. **Noticia general para la estimacion de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecanicas y serviles: com una exortacio a la honra de la virtud y del**

trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados. Madrid: Pedro Vidigal, 1600.

HISTORIA DE THEODOSIO. Exemplar do Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro, com brochura nova, sem referências bibliográficas.

JUSTINO LUSITANO. Clarissimo abreviator de la historia general del famoso e excelente historiador Trogo Pompeyo en qual se contienen todas las cosas notables y mas dignas de memoria que hasta sus tiempos han sucedido en todo el mundo. Casa de Martin Nutio – 1806.

LATIF, Miran de Barros. Uma cidade nos trópicos – São Sebastião do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

LEITE, Otávio Dias. Fazenda do Pau Grande. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Caixa 552, Pasta 2109.

LEITE, Serafim (E. I.) Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil. 1549-1760. Lisboa, Rio de Janeiro, 1953.

LORENZI, Harri. Árvores brasileiras. São Paulo: Plantarum, 1992.

LOYOLA, Inácio de (Santo). Exercícios espirituais. São Paulo: Loyola, 1985.

MACEDO, Antonio de Souza. Domínio da Fortuna e Tribunal da Razão em que se examinam as felicidades, e se beatifica a vida no patrocínio da Virgem Mãe da graça, horóscopo da constelação melhor afortunada. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1682.

MACEDO, D. L. Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro: Lumen Christi, V. II, 1688-1793.

MACHADO, Álvaro. A Igreja da Conceição e Boa Morte. Mundo católico. Rio de Janeiro: maio de 1956.

MÂLE, Émile. L'art religieux après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres. Paris: Armand Colin, 1972.

MARAVALL, Jose Antonio. La lectura del barroco. Analisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel, 1984.

MATA MACHADO FILHO, Aires da. Arraial do Tijuco. Cidade de Diamantina. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 12, 1944.

MATOS, Henrique Christiano José. A construção da identidade católica tridentina. In: **Historia do cristianismo.** Belo Horizonte: Ista, s. d.

MAURÍCIO, Augusto. Templos históricos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert, 1947.

MECO, José. **Azulejaria portuguesa**. Lisboa: Bertrand, 1989.

MINAS GERAIS – monumentos históricos e artísticos – circuito do diamante. **Revista Barroco**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Fundação João Pinheiro, n. 16, p. 137-253, 1994.

MONTEIRO, Fernando. **A velha Rua Direita**. Rio de Janeiro: Banco do Brasil / Museu e Arquivo Histórico, 1965.

MORAIS-SILVA, Antonio. **Diccionario da Lingua Portuguesa**. Recompilado. Lisboa: Typographia Lacerdina, Tomo I, 1813.

NEGRO, Carlos del. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas)**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978. Publicações do IPHAN, n. 29.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes – Escola de Belas Artes, s. d.

_____. **Aspectos do rococó em Pernambuco: influências portuguesas e contributos locais**. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. s. d., p. 65-77.

_____. **Escultura colonial brasileira: um estudo preliminar**. **Revista Barroco**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Fundação João Pinheiro, n. 13, p. 26-28, 1984-5.

_____. **Tipologia da talha rococó em Minas**. **Revista Barroco**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Fundação João Pinheiro, n. 15, p. 411-422, 1990/2.

_____. **Igreja de Santa Rita**. In: **Igrejas do centro histórico do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997.

_____. **A originalidade do barroco no Brasil**. **Revista Galeria São Paulo**, n. 33, p. 42-47, 1998.

_____. **Identidade e estratégias do gosto artístico no Rio de Janeiro setecentista**. **Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano VI, n. 6, p. 59-65, 1999.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Idea: a evolução do conceito do belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- PEREIRA, Sonia Gomes. **A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996. Série Dissertações e Teses, n. 2.
- PIRES, Fernando Tasso Fragoso. **Antigas fazendas de café da província fluminense**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconografia Brasileira. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, T. XIX, p. 370, 1856.
- _____. Valentim da Fonseca e Silva. **Revista do IHGB**. T. XIX, n. 23. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1856.
- PRADO, João de S. Joseph (Frei). **Monumento de Mafra. Sagração da Santa Basílica e Real Convento que junto à villa de Mafra dedicou a Nossa Senhora (...)** Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1751.
- REIS, Amphilóquio. **Dicionário técnico da Marinha**. Rio de Janeiro: 1947
- RIEGL, Alois. **Questions de style – fondements d'une histoire de l'ornementation**. Paris: Hazan, 1992.
- RIPA, Cesare. **Iconologia**. Milano: Editori Associati, 1992.
- ROCHA, Mateus Ramalho. **O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1590 / 1990**. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1991.
- ROUBO, Andre Jacob. **L'art du meniusier**. s. l.: M. Roubo le Fils, Compagnon Menufier, 1797.
- SÁ, Ivan Coelho de. **A talha da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, antiga Sé do Rio de Janeiro**. Monografia apresentada à disciplina Talha no Brasil: século XVI a XIX. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de . **Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes**. Paris: Grimbart et Dorez, 1830, V. II.
- SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Mestre Valentim e a Serra dos Correyas**. Petrópolis: trabalho inédito, em vias de publicação.
- SALVINI, Roberto. **Pure visibilité et formalisme dans la critique de l'arte au debut du XX emme siècle**. Paris: Klincksieck, 1998.
- SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio colonial. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, V. 8, out. 1938. Anais do 3º Congresso de História Natural.

- SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 6, p. 295-317, 1942.
- SANTOS, Reynaldo dos. **Oito séculos de arte portuguesa – história e espírito**. Lisboa: Editorial Notícias / Empresa Nacional de Publicidade, 1970.
- SCHUBERT, Guilherme (Pd. Dr.). **A província eclesiástica do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Agir, 1948.
- SERRÃO, Vítor. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983.
- SERRO DO FRIO. **Mensageiro do Carmelo**. anno XXVI, s. d., p. 302. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Pasta 1077 – Caixa 302.
- SILVA-NIGRA, Clemente da (Dom). **Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro**. Salvador: Beneditina, 1950.
- SMITH, Robert Chester. **A talha em Portugal**. Lisboa: Horizonte, 1982.
- SOLIS, Antonio de. **Historia de la conquista del Messecó, della popolazione e de progressi nell America setentrionale conosciuta sotto nome di Nuova Spagna**. Firenze: Stamperia di S.^a S. per Filippo Cacchi, 1699.
- STAROBINSKI, Jean. **A invenção da liberdade**. São Paulo: UNESP, 1994.
- TAPIÉ, Victor. **Barroco e classicismo I**. Lisboa: Presença, 1972.
- TEIXEIRA, Domingos (Frei). **Vida de D. Nunes Alvares Pereyra – segundo condestável de Portugal, conde D'Ourem (....)** Lisboa Ocidental: Oficina de Melsica, 1728.
- TEIXEIRA, Milton de Mendonça. **O Rio de Janeiro e suas igrejas**. Rio de Janeiro: RIOTUR, 1988.
- TEIXEIRA, Miriam Prado. Glossário poliglota da talha e imaginária do Brasil colonial. **Revista do IFAC**. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, n. 2, p. 99-103, dez. 1995.
- TELLES, Augusto Carlos da Silva. Vassouras, estudo da construção residencial urbana. **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 16, p. 11-123. Separata.
- _____. **Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Fundação Nacional do Material Escolar, 1980.
- VALVERDE, Silvana. Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte. In: **Igrejas do centro histórico do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997.

WEISBACH, Werner. **El barroco – arte de la contrarreforma**. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WORRINGER, Guillermo. **La esencia del estilo gotico**. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1948.

XAVIER, Angela Barreto, HESPANHA, Antonio Manuel. A representação da sociedade e do poder. In: **História de Portugal**. Lisboa: Estampa, s. d., V. IV.

ANEXO 1

IGNÁCIO FERR.ª PINTO - PROCESSO DE CASAMENTO

ARQUIVO DA CATEDRAL METROPOLITANA DO RIO DE JANEIRO - CASAMENTO DE LIVRES, FREGUESIA DE SÃO JOSÉ. LIVRO N.º 2 (1781-1803)

Assento de Casamento de Ignácio Ferreira Pinto

Aos oito dias do mez de Novembro de mil sette Centos noventa e trez annos, na Capella dos terceiros de Nossa Senhora do Carmo, á horas do meio dia, por Provisão de Sua Excellencia Reverendissima e de licença do Muito Reverend Vigario desta Freguesia de São José, Ignácio Ferreira Pinto da Oliveira, depois de prestar as diligencias do estilo, sem que houvesse impedimento algum o Reverend José Gomes Ribeiro assistiu solennemente ao Sacramento do Matrimónio que perante elle celebrou Ignácio Ferreira Pinto, filho natural de Theresa Correia, baptisado nesta dita freguesia de São José, com Anna Joaquina do Amor Divino, filha legítima de João Coelho Marinho, e de Francisca Chagas, natural e baptisado nesta dita freguesia de São José. Ihes não dei as benções nupciaes por ser tempo impedido e conturbado mais se deu a Provisão do Muito Reverend Doutor Juiz dos Casamentos; forão testemunhas presentes allem dos outros o Coronel José Victoriano Coimbra, que tudo me contou por Certidão do mesmo Reverend José Gomes Ribeiro: de que fiz este assento, que assignei.

O Coad.or Ant.o Roiz

Processo de Casamento

anno de 1793 - Partes (proclaves) de casamento de Ignacio Ferreira Pinto e Anna Joaquina do Amor Divino, na paróquia de São José da cidade do Rio de Janeiro

PAG. 2 -

Com fiança

Anno de nascimento de Nosso Senhor Jeuz Christo de mil sette Centos noventa e trez annos aos vinte e hum do Mez de Novembro do dito anno nesta cidade do Rio de Janeiro em Casa da Camera Ecclesiastica sem aly por parte dos contratantes Ignacio Ferreira Pinto, Anna Joaquina do Amor Divino, me foy entregue huma sua petição com despacho do Muito Reverend Doutor Juiz dos Casamentos Francisco Gomes Villas Boas pedindo-me que aceitasse, e autosse para se continuarem os termos de estilo, e se lhes passar Provisão para se receberem em Matrimónio, a qual petição aceitei, e autoey e hé aqui diante se segue de que fiz este termo. Eu Estevão José da Sylva Coimbra Ajudante da Camera Ecclesiastica o escrevy

(passou-se provisão)

P.P. pa. S. Joze a 29 de Novembro de 1793

Diz Ignacio Ferreira Pinto q'elle tembarros sem impedimento para se casar com Anna Joaquina do Amor Divino, e como de já o ter provisão precisa q' se attuem esta, e os mais preparatórios e se constituem os tr.os do estilo, para tanto

Com a p.ça Francisco Villasboas
P. a V.S. seja servido
assim o mandar
E.R.M.

Aos vinte oito de Novembro de mil sette centos e tres annos nesta cidade do Rio de Janeiro em Casa da Camera Ecclesiastica sem dny ajunty a estes autos a Sentera que ao diante se segue de que fiz este temo Eu Manoel Luiz de Oliveira ajudante da Camera Ecclesiastica o escrevy
PAG. 3 -

O Doutor Francisco Gons Villasboas Deo na Santa Igreja Cathedral desta cidade Commissario da hula da Santa Cruzada Examinador Synodal Provisor Vigario Geral Juiz de Generel Casamentos e Residuos pelo Excellendissimo e Reverendissimo Senhor Don Jose Joaquim Justiniano Mascarenhas Castelo Branco por merce de Deos, e da Santa Sé Apostolica Byspo do Ryo de Janeiro do Conselho de Sua Magestade Fidelissima etc. Aos Muyto Reverendos Senhores Doutores Desembargadores Provisores Vigarios Geraes e da Vara Alabads e Reytos Vigarios Curas Conjujtores Clerigos de Missa e de Ordens Sacras Ntorios e Apostolicos de Sua Santidade e nays Ministros de Justica e Officiaes, e Respos della: aquelles a quem perante quem e a cada hum dos quas a presenteminha Carta de Sentera Civil de Justificação virene lles for apresentada e o verdadeiro conhecimento della leva, e haja de pertencer o seo

PAG. 3 V-

Seo devida effeito, e inteiro cumprimento de Justica, e con ella da minha parte se pedir, e requer por qualquer modo ou forma, ou razão que seja: a todos em geral, e a cada hum em particular em suas Jurisdicoes e Districtos sahe e paz. Ego saber em como perante mim se tratarão e processarão, e forão por mim vistos, e sentenciados huns Autos de Justificação de Baptismo, em que he justificante Ignacio Ferreira Pinto a isto sobre casa e razão do que ao diante se fará menção, e entre huma de nays coisas con elles contrahidas, escriptas e declaradas se via, emostrava a temo da Atthuação do theor seguinte # Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil sette centos noventa e trez annos nesta cidade do Ryo de Janeiro em Casa da Camera Ecclesiastica, sem dny por parte de Ignacio Ferreira Pinto me foi entregue huma sua petição com Declaração do Muyto Reverendo Doutor Francisco Go

PAG. 4 -

Gons Villasboas pedindo e requerendo lles aceitasse para se continuarmos mais temos dos Autos de Sua Justificação de Baptismo, a qual acceitey e atthuey, e he a que ao diante se segue de que fiz este temo. Eu Manoel Luiz de Oliveira ajudante de Camera Ecclesiastica o escrevy = E não se continha mais em o dito temo de atthuação depois do qual se via a petição do theor seguinte # # Diz Ignacio Ferreira Pinto filho natural de Thereza Conça, e baptizado na freguesia de San Jose desta dita Cidade que por não apparecer o assento de baptismo o quer justificar sem Vossa Sctoria assim servido: por tanto pede a Vossa Sctoria seja servido mandar atthuer esta, e admitir o Suplicante a justificar o seo baptismo E reater a Mercê = Segund assim se continha, e declarava em a dita petição que sem me apresentada nella dey o meo Despacho do theor seguinte # Constando como pede Villasboas = Por bem do qual meo Despa-

PAG 4 V

Despacho produzio o justificante sua testemuha perante mim e por ter concluido sua prova sem fizeão os Autos concluso, que sem por mim vistos e examinados se lles dey e profery a minha Sentera do theor seguinte # Hay por justificado ser o justificante filho natural de Thereza Conça, e que foy baptizado na freguesia de San Jose desta Cidade pelo Reverendo Vigario Luis Jayre de Megalhens Coutinho Cardozo ha trinte e quatro annos sem pedindo Antonio Francisco Official de Marcineiro, visto o que jurão as testemuhas: Portanto mando se lles dê sentença, ou se passe orden para se lavar a frente no Livro competente visto não o haver, e pague os Autos Ryo vinte oito de Novembro de mil sette centos noventa e trez - Francisco Gons Villasboas - E não se continha mais em a minha dita Sentera que sem assim por mim dada, a houve publicada, e mandey se cumprisse e agachasse como se nela se continha, e declara

PAG. 5 -

declara de que se fez temo nos Autos dos quas hora por parte do justificante me foy pedido e requerido, que do processo dos nestos Autos se lles mandasse dar, e se atthar sua Carta de Sentera Civil de Justificação virene lles for apresentada e o verdadeiro conhecimento della deya e haja de pertencer o seo devida effeito, e inteiro cumprimento de Justica, e con ella da minha parte se pedir, e requer por qualquer modo ou forma ou razão que seja: a todos em geral, digo, sua Carta de Sentera Civil para con ella tratar do Seo direito, e por ser justo o seo requerimento lla mandey passar e he a presente pela qual esse theor mandu a todos as Justices de minha jurisdicção que sem lles esta apresentada hinc por mim assinada, e con sello da Chancelaria de

¹genere- processo de padre.

Sua Excellencia Reverendissima a cumprir, e guardar e façã bem e inteiramente cumprir e guardar como nella se declara. Dada nesta Cidade do Ryo de Janeiro aos vinte e oito de Novembro
PAG. 5 V -

de mil sette centos noventa e trez. A Chancelaria trezentos e vinte reis Sello sessenta reis. Registo oitenta reis
Desta quinhentos e doze reis Eu Estevão José de S.ª Coutura Ajuante da Camera Ecclesiastica ascrevy
E impedimento do R.do Escrivão

Francisco Gomes Villasboas

Reg.da a f. 4462 no li.o do Const.o R 28 de 9.bro de 1793 Coimbra

Sentença de Justificam. de Baptismo a favor de Ignacio Ferreira Pinto na fr.a assima.

PAG. 6 -

O Doutor Francisco Gomes Villasboas deo na Santa Igreja Cathedral desta Cidade Comissario da Bula da Santa Cruzada Examinador Synoal Provisor Vigario Geral Juiz de Genere Casamentos e Residuos pelo Excellentissimo e Reverendissimo Senhor Dom Jose Joaquim Justinniano Mascarenhas Castelobranco por mercê de Deos e da Santa Sé Apostolica Byspo do Ryo de janeiro do Conselhode Sua Magestade Fidelissima Va Aos Muito Reverendos Senhores Doutores Desembargadores Provisores Vigarios Geraes e da Vara Abbades e Reytores Vigarios Curas Coadjutores Clerigos de Missa e de Ordens Sacras Notorios Aphostolicos de Sua Santiddade e mais Minystros de Justiça Officiaes e pessoas della: aquelles a quem, perante quem e a cada hum dos quaes a presente minha Carta de Sentença civil de Justificação virem e lhes for apresentada e o verdadeiro conhecimento della deva e haja

Pag 6 V -

de pertencer o seo devido effeito e inteiro cumprimento de justiça e com ella de minha parte se pedir e requerer para qualquer modo forma ou razão que seja: a todos em geral e a cada hum em particular em suas Jurisdicoens e Destrictos saude e paz. Faço lhes a seher em como perante mim se tractarão, se processarão e forão por mim vystos e sentenceados hums Auttos de Justificação de estado livre, em que he justificante Ignacio Ferreira Pinto, e isto sobre causa e razão do que do diante se fará menção, e entre hum de mais coizas em elles contheudas escriptas e declaradas se via e mostrava o thermo de Authuação do theor seguinte # Anno de Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil sette centos noventa e trez aos vinte hum diaz do Mez de Novembro do dito anno nesta Cidade do Ryo de janeiro em Casa de Camera appareceo prezente Ignacio Ferreira Pinto com

PAG 7 -

hum a sua petição com o Despacho do Muyto Reverendo Doutor Francisco Gomes Villasboas Juiz dos Cazamentos deste Byspado para justificar o seo estado de solteiro, pedindo me aceitasse a referida Suplica, e autuasse para o fim requerido o qual aceitey e autuey, e he a que se segue, de que fiz este termo Eu o Padre Manoel dos Santos e Souza Esrivão da Camera que escrevy = E não se continha mays em o dito termo de Autuação depois do qual se via a petição do theor seguinte # Diz Ignacio Ferreira Pinto natural desta Cidade que para poder cazar nesta Cidade precisa justificar o seo estado livre no tempo em que se demorou no Serro do Frio; e como como deve proceder Despacho pede a Nossa Senhora seja servido mandar auttuar esta e admitir o Suplicante a justificar o seo estado livre do Serro do frio E Recebera Merce = Segundo assim se conti

PAG 7 V -

Continha, e declarava em a dita petição que sendome appresentada nella dey o meo despacho do theor seguinte # Autuada Depponha e justifique Villasboas = por bem do qual meo Despacho prestou o Justificante o seo depoimento, e e produziu suas testemunhas perante mim, e por ter concluido sua prova se me fizerão os Auttos concluzos, que sendo por mim vistos e examinados nelles dey e profery a minha Sentença do theor seguinte # Hei por justificado ser o justificante o rpoprio natural da freguesia de Sam Jose desta Cidade e filho de pays que declara, da onde foy ao Serro do Frio, aonde se demorou alguns annos, e voltou para esta mesma Cidade, onde está e he solteiro livre e desimpedido do Serro; vysto o seo depoimento e testemunhas: Por tanto mando se lhe de Sentença com clauzula de que querendo cazar caucionará por Certidão de banhos do Serro na

PAG 8 -

Na forma e termo do estillo pagos os Auttos. Ryo vinte e dous de Novembro de mil sette centos noventa e trez = Francisco Gomes Villasboas = e não se continha mays em a minha dita Sentença que sendo assim por mim dada a houte publicada, e mandey se cumprisse e guardasse como nella se contem, e declara, de que se fez termo nos Auttos dos quaes hora por parte do justifacnte me foy pedido, e requerido, que do processo

dos mesmos Auttos lhes mandasse dar, e passar sua Carta de Sentença Civil para com ella tractar do seo direito, e por ser justo o seo Requeerimento lha mandey passar, e he a presente pela qual, e seo theor mando a todas as Justiças de minha Jurisdicção que sendo lhes esta appresentada hindo por mim assinada, e com effeito da Chancellaria de Sua Exccelencia Reverendissima a cumprem e guardem, e fação bem e inteiramente cumprir, e guardar co

PAG 8 V-

Como nella se contem e declara dada nesta Cidade do Ryo de janeiro aos vinte e dois de Novembro de mil sette centos noventa e trez A Chancellaria trezentos e vinte reis Sello sessenta reis Registo oitenta reis Desta quinhentos e vinte reis Eu Estevão Jossé da F.a Coimbra Ajud.e da Cam.a Eu abbscrevy C.a impedim.to do R.do Escr.am

Francisco Gomes Villasboas

SENTENÇA DE JUSTIFI.mo DE ESTADO LIVRE A FAVOR DE IGNACIO FERREIRA PINTO NA FREG.a ASSIMA.

PAG 9 -

Diz Ignacio Ferreira Pinto n.al desta Cidade q' p.a haver de casar com Anna Joquina do Amor Divino justificou o seo estar livre do Sero do Frio, onde se detorou alguns annos, e o M. R. D.º Juiz dos ~~causos~~ lhe mandu carcionar pela certidão de batos do dito lugar, o que o Splicante não pode fazer por viver do officio de carpinteiro, q' certamente não dá p.ª sine caução e p.ª isto roga e P. a V. Ex.a Rma se digne achittir-lhe fiança idnea a d.a Certidão

E R M.ce²

PAG 9 V -

Aos vinte oito dias do Mez de Novembro de mil sette centos noventa trez annos nesta Cidade do Ryo de janeiro em Casa de Camara Ecclesiastica Sero aly apparexo presente João Coelho Marinho, cazado morador nesta cidade na praya do Peixe, que vive de sermestre Redreim, do qual deffery o juramento dos Santos Evangelhos. O Comissario do Myto Reverend Ministro, sob cargo do qual disse, que ele denuncia o juizo de seu foro, e por este termo se dirige por sua pessoa e ben, como fiador, e principal pagar pelo contratante seu fiado Ignacio Ferreira Pinto, a apresentar neste Juizo Ecclesiastico dentro do tempo de seis meses, certificação de Batos da Villa, digo, de Sero do Frio, com publica forma, de baixo da combinação de não o fazendo no dito tempo perderá logo a quantia de vinte mil reis a qual pagara como divida propria para a Chancellaria de Sua Excllencia Reverendissima; e assimmais as custas que soffreer, e depositara novas cautions até apresentar a dita certidão, e que se houver de requerer a este respeito se fará neste juizo. E serb talem presente o dito fiado Ignacio Ferreira Pinto não deffery o juramento na freguesia acima, sob cargo do qual disse que elle denuncia a freguesia do seu foro, e por este termo se dirige. E sy invalido apresentar neste Juizo a dita certidão de Batos de Sero do Frio em p.a fr.a de baixo das combinações acima declaradas. E de como assim se obrigação fiz este V. f.a autos assignarão Eu Estevão José da S.ª Coimbra Ajudante de Camara Ecclez.ª o escrevy

João Coelho Marinho

Ignacio ferreira Pinto

PAG 10 - 1793

Com o favor de Deos quer casar Ignacio Ferreira Pinto filho de José Ferreira Pinto e de Thereza Gomea, natural e baptizado na freguesia de San José desta Cidade, com Anna Joquina do Amor Divino filha de João Coelho Marinho e de sua mulher Francisca dos Xagos: Natural e baptizada na freguesia de San José desta cidade aonde ambos satisfizerão a Coaresma Paçada.

Com as tres denuncias Sup.a sem impedimento algum Novembro in vito Paroci. Ryo onze de Novembro de mil sette centos noventa etrez.

O Cura Antonio Roiz de Alissanda (?)

PAG 12 -

FAVOR DE DEOS

Batismo de Anna Joaquina: 2 de mayo de 1765

local: Matriz de San José, Cidade do Ryo de janeiro

Pai: João Coelho Marinho - natural da fr.ª de Santa Eugenia de Algine, termo da Villa de Batus archyepab de Braga

²Espera Receber Mercê

Mãe: Francysca das Chagas - natural do Rio de Janeiro, baptizada na freguesia da Sé Neta - pai: Francisco Coelho, Anna Ribeyra

mãe: ignora, por ter sido exposta.

Padrinhos: Manoel Borges Freyre e Dona Angella Marria de Moraes

Acerto: Vigario Luiz Jayme de Magalhães Coutinho Cardozo

Em 8/11/1793

PAG 14 -

FAVOR DE DEOS

PAG 15

DEPOIMENTO DA CONTRATANTE em 21/11/ 1793

Alega não ter feito voto de castidade, religião ou de não casar. Idade de 29 annos.

1793

IGNACIO FERREIRA PINTO

JUSTIFI.m DE SOLTEIRO

COM.ca Fora

Anno de nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil sete centos noventa tres aos vinte hum diaz do mes de Novembro do dito anno nesta cidade do Rio de Janeiro em Casa de Camera perante prezente Ignacio Ferreira Pinto com huma sua petição com Despacho do Muyto Reverendo Doutor Francisco Gomes Villasboas Juiz de Casamentos deste Bispado para justificar o seu estado solteiro ponde se a referida Sphica e autosse para o fim requerido, a qual acitei, e atorei e he a que se segue de que fiz este termo Eu Padre Escrivam da Camera que o escrevy

Diz Ignacio Ferreira Pinto natural desta Cidade que para casar nesta Cidade precisa justificar o seu estado solteiro no tempo que se demorou no Serro do Frio

ESPERA RECEBER MERCE

DEPOIMENTO DO CONTRATANTE

Aos vinte e hum dias do mez de Novembro de 1793 annos nesta Cidade do Rio de Janeiro em casa de Residencia do Muyto Reverendo Doutor Juiz de Casamentos onde eu Escrivam fui vindo com ahi que se acha presente Ignacio Ferreira Pinto morador na Rua de San Jose que vive do seu officio de Carpinteiro defronte a quem o Muyto Reverendo Mynistro deferio o juramento dos Santos Evangelhos em que pos sua mão direita e sob cargo do qual deu elle proprio em sua petição e autos, que he filho natural de Tereza Correa, que he natural e baptizada e sempre morador na Freguesia de San Jose desta Cidade de onde se passou para o Serro do Frio onde esteve por tempo de cinco annos, sem que residisse em outra alguma parte: que he solteiro livre e desimpedido, por não ter promessa de casamento com outra pessoa mais de que a Ana Japira do Amor Divino, com a qual quer casar de sua livre vontade, e com a mesma não tem parentesco, comprados, ou impedimento casar, que não fez voto de castidade, de religião, e de não casar, e que tem de idade 35 annos pouco mais ou menos, e assignou Com o muyto Reverendo Mynistro Eu o Padre Marcel dos Santos e Souza Escrivam que o escrevy

Ignacio Ferreira Pinto

ATESTADO

Aos vinte e hum dias do mes de Novembro de mil sete centos noventa tres annos nesta cidade do Rio de Janeiro em casa de Residencia do Muyto Reverendo Doutor Juiz de Casamentos onde fui vindo para examinar os ditos autos e testemunas apresentadas por Ignacio Ferreira Pinto justificante cujos nomes, cognomes, nome de, idade, officio, vida, costumes he o que adiante se segue de que por este termo Eu o Padre Marcel dos Santos escrivam que escrevy.

Antonio Moreira da Silva, natural da Cidade do Porto morador da Rua de San Pedro que vive de hum almozem de idade de trinta annos testemunha jurada dos Santos Evangelhos em que pos sua mão direita e prometeo dizer verdade e de costure nada. E sendo perguntado pelo contrario na petição do justificante disse que vindo elle testemunha a o Serro do Frio Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Villa do Principe Byssab de Mariana ali achou o Justificante que o conheco ser o mesmo que o vio e conheco nesta Cidade, e ali morou visinto dele por trez annos por nomeis ou menos. He que se retirou para esta cidade ficando elle testemunha ainda alli; e vindo ha hum anno aqui achou ao mesmo estabelecido, e por isso sabe por ver elle o mesmo solteiro, livre e desimpedido, e mais não disse, e assignou com o Muito Reverend Minystro dos Casamentos O Padre Manoel Santos e Souza o escrevy.

José Moreira de Ataide natural do byssab do Porto, morador nesta cidade morador na Rua da Vala, que vive de fazer seo negocio, de idade de cinquenta e cinco annos Testemunha jurada dos Santos Evangelhos em que pos sua mão direita e prometeo dizer a verdade e de costure dice nada. E sendo perguntado pela contrario na petição do justificante dice que o que o justificante he o proprio de que se tratao, o qual, residindo elle testemunha no Serro do Frio Freguesia de Nossa Senhora da Conceição appareo ali, e ali residio em casa e companhia dele testemunha por tempo de trez annos por nomeis ou menos, e depois ficou residindo em outra parte no mesmo Arraial, de maneira que sendo elle testemunha para baixo, ha poucos passos se retirou tambem para esta cidade o Justificante e não media mais seis meses depois da vinda delle testemunha E com effeito se conuzio o Justificante de maneira que merecia a todos o melhor conceito, e por isso sabe por ver he solteiro, livre, e desimpedido mais não dice, e assignou com o Muito Reverend Minystro Eu o padre Manoel dos Santos e Souza que escrevy.

Leonard Furtado Costa, solteiro, natural do Rio das Mortes, que vive de andar no caminho, de idade de trinta annos testemunha jurada dos Santos Evangelhos em que pos sua mão direita e prometeo dizer a verdade e de costure dice nada. E sendo perguntado pelo contrario na petição do Justificante dice que tam sovente sabe por ver de que residindo elle testemunha no Serro do Frio appareo ali o Justificante que Fia desta cidade, ali o conheco por tempo de tres annos mais ou menos trabalhado pelo Serro do Frio e conduzindo muito bem. Depois se retirou e outra vez para esta Cidade ficando ainda ali elle testemunha de maneira que por esta razão sabe por ver que naquela Villa do Principe he o mesmo solteiro livre e desimpedido: e mais não dice, e assignou com o Muito Reverend Minystro Eu o Padre Manoel dos Santos e Souza escrevam que escrevy.

E logo no mesmo dia do mes e anno ——— (concessão de casamento, justificando o estado de solteiro)

JUSTIFICAÇÃO DE BATISMO

A certidão de batismo de I. F. P. é procurada no livro de brancos e livres da Fr.a de San Jose desde o anno de 1751 até 1765 e não é localizada. Apresentam-se no caso, as testemunhas que deporão para provar que o justificante é realmente batizado para desta forma poder casar-se com Anna Joaquina.

Antonia Maria Barbosa, solteira, moradora na Freguesia de São Gonçalo, ~~desente~~, digo, testemunha jurada aos Santos Evangelhos em que pos sua mão direita e prometeo dizer a verdade do que lhe fosse perguntado de idade que dice ser de quarenta annos e de costure dice ser Prima do Justificante. E sendo perguntado a elle testemunha pelo contrario na petição do justificante disse que sabe pelo ver que este he filho natural de Thereza Correa, que foi baptizado na Freguesia de San Jose pelo Reverend Parcho da mesma Luiz Jaime Magalhães Coutinho Cardoso, haverão trinta e quatro annos mais ou menos e forão padrinhos Antonio Francisco, e por devoção Nossa Senhora do Terço o que sabe ella testemunha por estar em companhia e na mesma casa do justificante quando este se baptizou, e terá de idade trinta e quatro annos e assignou com o Muito Reverend Ministro Eu Manoel Luiz de Oliveira Ajudante da Camara o escrevy
Manoel Luiz de Oliveira / Antonia Maria Barbosa.

Luiz Pereira Maranhão parcho liberto, casado morador na Rua de Tras de São Francisco de Paula que vive de seu officio de ~~maneiro~~, testemunha jurada dos Santos Evangelhos em que pos sua mão direita e prometeo dizer a verdade, de idade de cinquenta e nove annos e de costure nada. E sendo perguntado a elle testemunha pelo

contar na petição do Justificante disse que sabe de pleno conhecimento ser o justificante filho natural de Thereza Correa que foi baptizada na Freguesia de San Jose pelo Reverend parcho Luiz Jaime de Magalhães Coutinho Carboz haverão trinta e quatro para trinta e cinco annos, e forão padrinhos Antonio Francisco official de matreiro e a Protetora Nossa Senhora do Terço, o que sabe elle testamurha que assistio ao baptizad do Justificante e terá este de idade trinta e quatro annos mais ou menos e assignou com o Muito Reverendo Minystro Manoel Luiz de Oliveira Ajudante Camara Ecleeziastica o escrevy

Luiz Pr.a de Macedo

Anacleto Ferreira da Costa parcho liberto suizo morador na Rua do Camo que vive de mestre Alfaiate testemurha jurado aos Santos Evangelhos em que pos sua mão direita e prometeo dizer a verdade, de idade de sessenta annos, e do costume nado E sendo elle preguntado a elle testemurha do contar na petição do justificante disse que sabe belamente ser este filho natural de Thereza Correa, e forão padrinhos Antonio Francisco e Nossa Senhora do Terço haverá trinta e quatro annos tanto há O que sabe elle testemurha por hir a Igreja assistir o baptismo e assignou com o Muito Reverend Minystro Manoel Luis de Oliveira El Ajudante da Camara Ecclesiastica o escrevy

ANEXO 2

ARQUIVO NACIONAL – Mc. 031.05.79/livro 16, pps 110 a 112. 1º ofício de notas

ESCRITURA DE LIBERDADE QUE DÃO IGNACIO FERREIRA PINTO E SUA MULHER A SUA ESCRAVA MARIA DE NASARÉ REBOLO

Saibam quantos este publico Instrumento de Escripura de liberdade virem que no anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos e dezessete aos onze de agosto nesta cidade do Rio de Janeiro no meu Escritorio perante mim tabeliam apparecerão como ottorgantes Ignacio Ferreira Pinto, e sua mulher Anna Joaquina do Amor Divino moradores da Rua dos Ferradores Reconhecidos das testemunhas adiante nomeadas, e assignadas perante as quaes me appresentarão o Bilhete seguinte = D. Carvalho Ignacio Ferr^a Pinto e sua mulher dão liberdade a sua escrava Maria de Nasaré Rebolo em onze de Agosto de mil e oito centos e dezasete = Pratas = Dizendo-me os ottorgantes perante as mesmas testemunhas que possiam huma escrava chamada Maria de Nasaré Rebolo que houve ella ottorgante em dote do seu casamento, a qual deu a elles ottorgantes huma escrava de nação Congo chamada Joanna a qual elles ottorgantes já receberão em quatro de outubro de mil e oito centos e quinze dias em que elles ottorgantes lhe a sua Liberdade por hum papel particular em reconpensa da dita escrava cuja liberdade lhe satisfazião desde aquella data ate o presente e se nessessario he lha dão novamente pela dita Razam para que assim a possa conduzir daqui em diante como se livre nascesse de ventre Materno podendo hir para onde lhe parecer asis obsteculo algum de Captiveiro: Roga as Justiças de S. Majestade a fação cumprir e guardar como nesta se constam e declararão porque elles a dão pela dita razão cumuita dessa livre vontade e prometem fazer-lha boa ficava livre. Em fé do que me pedirão lhes firmasse este instrumento que lhes li, acceitrão, e eu Tabeliam o acceito e pus o nome da Liberta e assignarão sendo testemunhas presentes Gonçalo Joaquim de Almeida Baptista e Alexandre José Rodrigues. Eu José Antonio dos Santos Assino que escrevi.

ANEXO 3

ESCRITURA DE QUITAÇÃO QUE DÁ IGNACIO FERREIRA PINTO A ANTONIO JOSE BAPTISTA

Saibam quantos este publico Instrumento de Escripura de Quitação virem que no anno do Nascimento do Nosso Senhor Jesus Christo de mil oito centos e quatorze aos vinte e hum de janeiro nesta cidade de Rio de Janeiro no meu Escritorio perante mim Tabeliam appareceo como ottorgante credor Ignacio Ferreira Pinto e sua mulher Anna Joaquina do Amor Divino moradores da Rua da Alfandega, como obtorgado devedor Antonio Jose Baptista morador na mesma rua Reconhecido este de mim Tabeliam e aquelles das testemunhas adiante nomeadas e assignadas, me apresentarão o Bilhete de Distribuição do Theor seguinte = D. a Carvalho: Ignacio Ferreira Pinto e sua mulher fazem Escripura de Quitação a Antonio Jose Baptista em dezenove de Janeiro de mil oito centos, e quatorze + Pratas = Dizendome os obtorgantes perante as mesmas tertemunhas, que o obtorgado lhe havia ficado a dever a quantia de oito centos mil reis de Resto de **humas casas de Sobrado** que lhe venderão por Escripura feitas e a Nota do Tabeliam Manoel Marques Perdigão em dezoito de Setembro de mil oito centos e oito, e por que se achavão pagos da dita quantia, o que confessarão em minha presença lhe dão quitação qual della havendo por distratada a referida Escripura da parte somente ficando ella sem vigor em tudo mais. E pelo obtorgado foi dito que aceita esta Quitação na forma acima declarada . Em fé de todo o Referido me pedirão lhes fizesse este Instrumento que lhes li, acceitrão, e assignarão com as testemunhas presentes Manoel Antoni da Costa, e Jose Luiz Garcez. E eu Jose Antonio dos Santos Assino o que escrevi.

ANEXO 4

LIVRO DE ÓBITOS DA ORDEM TERCEIRA DOS MÍNIMOS DE SÃO FRANCISCO DE PAULA 1827/1835

pág. 11 - n.º 46 - cat.10 - Inácio Ferreira Pinto

Aos oito dias do Mes de Fevr.o de 1828, sepultouse nesta Ordem O Nosso Irmão Inácio Ferreira Pinto p.a Onde veyo en Andas amortalhado no Abito do Nosso S. Padre e Foy Encomendado e Recomendado pello Nosso R.mo Pro Comissario e 6 Sacerdotes e a Sistencia da Ordem e Jàs Na Catacumba N.º 10.

CERTIDÃO DE ÓBITO

**LIVRO DE ÓBITOS DA FREGUESIA DO SANTÍSSIMO
SACRAMENTO - 1824/1828 -pág. 162**

Aos sete dias do mez de Março de mil oitocentos e vinteito nesta freguezia do Sacramento da Sé, rua da Alfandega, faleceu com todos os sacramentos Ignacio Ferreira Pinto, cazado com Anna Joaquina do Amor Divino foi amortalhado em Habito de Sam Francisco de Paula, encomendado de licença, e acompanhado em Andas para a Igreja deste Santo, onde foi sepultado. Fez testamento de que fiz este assento, que assignei

Monsenhor José Simmens da Fonseca

ANEXO 5

CÓPIA EXTRAÍDA DO LIVRO DE ATAS DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA MÃE DOS HOMENS -1784-1870 FLS 8-VERSO E 9.

Termo doq' abaixo se declara q' dis respeito a qtia de 100\$rs com q. suprio a Irmande ao Irmão Juiz Tene. João de Siqueira da Costa.

Aos onze dias do mez de Outubro deste preze. Anno de 1790 em o consistorio da Capella N. Snra. May dos Homens desta Cidade de Sam Sabastião do Rio de Janro. Estando em Meza o Juiz actual o Tene. João Sequeira da Costa offes. e mais Irmãos q. na mma. Servem o prz. Anno pa. Se examinar seu estado, foi pello Irmão Procurador representado, q. se achava acabada a obra do retablo q. se avia mandado fazer pa. **A Capella mor, pello Me. Ignacio Ferreira Pinto** como declara obra neste à fls.5 – e q' fazia preciso pagar a q' do mesmo restava ao do. Me. Que são quatro centos mil Rs. Pr. Já aver recebido desta Irmande. O mais q. vai a qtia de Hum conto de reis porque foi justa, a q' respondeu o Irmão Thezouro. Não aver dro. Pa. opoder saptis fazer e q. pa. Esse fim se devia procurar qru. O supra pr. imprestimo, e estando-se nesta ponderação se ofereceu o do. Irmão Juiz a suprir com a dita qtia. por imprestimo a Irmandade, ficando a mesma obrigada a pagar-lhe pellos seus bens e averes o q' assim visto, e ponderadas as circumstancias se fez aceitação da oferta de terminando-se que o Irmão Thezouro. Recebesse a qtia dita imprestada de quatro centos mil rs. E q. com esta pagasse aquelle dever q. com feito recebo e pagou pr. cujo mutivo fica esta Irmande. Responçavel a sua saptisfação de que por este se continue devedora por todos os seus bens móveis e de rais, e mais averes, a pagar o do. Te. João Sequeira da Costa e a referida quantia de 100\$rs. Deu pagamentos de cem mil rs. Em cada hum anno lhe realmente ser inteirado, com a condição porém q. faltando-se qualquer dos pagamentos em de que terá princípio no dia da dacta do preze. Tro. Que ficará como fica servindo de obrigação de divida tudo seu devido e feito como fosse escriptura publica, e para tudo assim constar sem doc. Rabello Escrivão atonal da Irmande. Que o fis escrever e sob escrevy e asigney e comigo o Juiz q. elabora o przte. Anno asuprio a falta do atonal. (assinaturas)

ANEXO 6

DEPOIMENTO DE SAINT HILAIRE EM 1816, ACERCA DA FAZENDA DO PAU GRANDE:

“Após ter percorrido uma região onde apenas de longe em longe se descobre alguns vestígios da mão do homem, é admirável avistar de repente um edifício imenso, rodeado de vastas usinas. Todavia, Pau Grande lembra menos os aspectos de nossos castelos do que o de um mosteiro. A casa do proprietário tem um andar além do rés do chão; apresenta dezesseis janelas de frente ornadas de balcões de ferro de fabrico europeu, e no meio do edifício, há uma grande capela ao mesmo nível que ele, mas cujo teto é totalmente distinto. O outro lado do edifício que encosta no morro tem duas alas entre as quais há um pátio estreito. Como na maioria das casas portuguesas e espanholas, o andar térreo é habitado pelos senhores; uma escada de madeira muito mal construída conduz aos apartamentos: os da parte de trás são reservados às senhoras; os da frente consiste numa série de grandes peças todas dependentes umas das outras e muito pouco mobiliadas; ao fundo dessas peças estão pequenos cubículos obscuros e fechados por portas, e é lá que se dorme. Tal distribuição não é peculiar a Pau Grande: encontramos-la com bastante frequência nas casas antigas de certa importância e está de acordo com os costumes do País. As mulheres, que pouco convivem com estranhos; que geralmente mesmo, nem aparecem, devem habitar local completamente separado. (...) As usinas e senzalas são, em Pau Grande, alinhadas em semicírculo diante da habitação do senhor.

A destilaria, as caldeiras e a moenda se seguem na ordem que indico, e estão colocadas numa construção imensa edificada em madeira e barro. A árvore que forneceu a madeira extremamente dura que se utilizou nas obras têm o nome de baraúna e pertence à família de leguminosas; para os tetos serviram-se do caule da palmeira esguia que se chama palmito. Em torno da peça em que estão os tachos corre uma galeria rodeada por uma balaustrada donde o proprietário pode, sem ser incomodado, inspecionar os trabalhadores. A moenda que gira movimentada pela água, é devida a um mecânico que o Marquês de Pombal mandou ao Brasil. A esse engenho estavam associados outros maquinismos mais ou menos úteis que, porém,

não foram conservados. Há em construção atualmente um pilão para quebrar milho, um moinho para fazer fubá, e um ralo para farinha de mandioca, fora o engenho de serra; é a água que põe em movimento todas estas máquinas. Vê-se bem pelo que foi dito que a habitação de Pau Grande deve ter grande importância, no entanto, lá, do mesmo jeito que nos outros engenhos, não se observa na arte de fabricar o açúcar um só desses numerosos aperfeiçoamentos devido ao tempo e ao progresso da ciência.” (grifamos)

SAINT - HILAIRE, Auguste de. Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais. Vol. II p. 65-66

ANEXO 7

Cópia do início do século XX por Antonio Velho Ribeiro de Avellar dos originais dos livros de prestação de contas de Luiz Gomes Ribeiro de sua administração de sociedade com sua sogra na fazenda do Pau Grande de 1797 a 1810. Arquivo Roberto Menezes de Mores.

mbro	31	Variaes capados a Mo. ^a Fr. ^a Ganda	27,680	
		Dereitos de 116 pipas de aguardente vendidas na terra nas safras de 97		
		98 99 1800 a 11600	185,600	
		Dereitos de 93 ditos vendidos em dita forma nas safras de 1804 a 1800	41,400	
		Dyima de mantimentos em 97 98 99	400,000	
		1800 a 1802	400,000	1:054,680
		Dinheiro pago ao Vigario Joaquin Jose Ferreira Gurlado de Enterra		
		Baptizados e Desobrigas das seg. ^{as} annas		
		Em 1800	58,920	
		" 1801	40,320	
		" 1802	23,920	
		" 1803	33,560	
		" 1804	21,680	1:781,400
		Pago ao Mo. ^o Ignacio Ferreira Ginto		
		De Despezas com a nova Propriedade de Casas ate 1805		4:776,822
		Pucabo do Ego Vernech por concerto da Maracumbai		128,000
				63:270,894

Transporte

78:885,126

Despesa com a nova propriedade
de casas desde fim de Dezembro de
1805 até esta data de 1808

769,830

Deuêiro a João Alz da Cunha
direito de aguardentes nesta safra

434,000

1:206,830

Preelhamento das casas novas

45 $\frac{1}{2}$ dias a f^m da Silva Mo^s Pedreira

a 640

29,120

45 .. Marcelino Soares ..

560

25,480

54,600

Despesa na nova propriedade
de casas, na capella e outras obras
fora do ajuste com Mo^s Ignacio Ferreira Costa

112 dias ao Torriel João de Amasuma

a 480

53,760

103 .. a Manoel Dias

a 400

41,200

74 .. Francisco de Carvalho

29,600

124,560

Condução de azucares e
aguardente nesta safra

159,400

80:430,516

ANEXO 8

Trechos do livro de contabilidade em que selecionamos as despesas de Mestre Inácio³:

Contas apresentadas a D. Antonia Maria da Conceição por seu genro e sócio Luiz Gores Ribeiro

Extrato do Caderno n. 3 -

A FAZENDA DO PAU GRANDE HA DE HAVER:

Importância de Varios efeitos vendidos a pessoas abaixo mencionadas nos annos S.es...
Desde 1797 athé 1804

Feijam - 102 alqueires vendidos a Ignacio Ferreira Pinto - a 480 - 48,960
Arroz - 6 sacas vendidas ao Ignacio Ferreira Pinto - a 1,493 - 8,960
Farinha - 83 sacos vendidos a Ignacio Ferreira Pinto - a 1,240
3/4 sacos vendidos ao mesmo - a 280 - 106,520
Fuba - 2 1/2 alqueires vendidos a Ignacio Ferreira Pinto a 640 - 1,600
Mamona - 6 sacas vendidas a Ignacio Ferreira Pinto - 7,680
Gado -

1 vaca vendida a Ignacio Ferreira Pinto - 6,000
1 boi vendido a Ignacio Ferreira Pinto - 12,000
1 boi vendido a Ignacio Ferreira Pinto - 12,000
2 novilhas vendidas a Ignacio Ferreira Pinto - 16,000

200 faianes a Mestre Ignacio - 240
200 faianes de estuque - 240
100 arestas vendidas a M. Ignacio
varias miudezas vendidas
1 barril a Ignacio Ferreira Pinto - 800
Aço e Ferro - 5 libras a Ignacio Ferreira Pinto - 1,000
12 @ de carne secca a Ignacio Ferreira Pinto - 15,360
Sal 16 3/4 alqueire de Ig. F. Pinto - 15,360

Obras feitas na Serraria para as pessoas seguintes:
Ignacio Ferreira Pinto - 21,265
572 dias de jornal que vendeu Antonio Mijollo de andar com o Mestre Ignacio Ferreira Pinto até dezembro
de 1804 - a 240 rs- 137,520
538 dias que venceu o candieiro Ambrosio de andar com o mesmo
a 80 - 42,980
32 dias de serviço que venderam tres negros serrabres com o M. Ignacio Ferreira Pinto
a 320 - 10,240

Remedios vendidos as pessoas seguintes
Ignacio Ferreira Pinto - 5,640

³ "LIVROS DE PRESTAÇÃO DE CONTAS DE LUIZ GOMES RIBEIRO DE SUA ADMINISTRAÇÃO DE SOCIEDADE COM SUA SOGRA NO PAU GRANDE DESDE 1797 A 31 DE DEZEMBRO DE 1810."
CÓPIA DO INÍCIO DO SÉCULO XX POR ANTONIO VELHO RIBEIRO DE AVELLAR, 5 TOMOS, ARQUIVO ROBERTO MENEZES DE MORAES.

ANEXO 9

Impressões daqueles que conheceram a fazenda do Pau Grande depois do período de prosperidade.

“A Pau Grande respirava ainda no fumo que víamos subindo de sua cozinha. Era de fato uma maravilha, com aquele jardim e a igreja encravada na casa, como se Deus fosse um parente próximo do fazendeiro. (....) De uma janela do dormitório que dava para a igreja o fazendeiro podia rezar as orações aos santos. (...) De repente me veio à cabeça aquela fazenda nos tempos de sua grandeza. O barão olhando da sacada o cafezal pintando de vermelho; a negrada se espalhando pela lavoura; a família feliz, a grande felicidade brasileira. A velha, porém, me chamou à realidade. Queria nos ser agradável. E, em xícaras quebradas, sem asa, nos ofereceu um cafezinho. Era tudo o que ela tinha para oferecer”.

*José Luis do Rego – A Manhã – Rio, 15 de outubro de
1941*

“Meu caro Rodrigo,

Indo há dias visitar uma fazenda muito gabana na redondeza, fomos encontrar uma verdadeira relíquia da arquitetura colonial. Chama-se Pau Grande e é datada de 1805. Anterior à vinda do Príncipe Regente, e, portanto, à importação da palmeira cognominada imperial, cuja ausência em fazenda dessa importância é logo notada. Trata-se de raro exemplar, quer pela sua idade, quer pela magnificência, quer pela estado de conservação, relativamente bom quanto ao exterior, recomendo-a aos seus cuidados.

Pertence à família Ribeiro de Avelar, e fica além de Arcozelo (município de Vassouras), junto a um posto de remonta do exército.

Helena da Cunha.

Subcrevo *in totum* o parecer douto supra.

Tristão da Cunha. “

IPHAN - Fazenda do Pau Grande – Rio de Janeiro. Pasta 2109 – caixa 552.

ANEXO 10

CORRESPONDÊNCIA DOS INSPETORES DO ARSENAL DA MARINHA –

Serviço de documentação da marinha- arquivo histórico

Página 74

Havendo falecido o Mestre de pedreiro deste Arsenal, e ficando substituindo o seu lugar o Contramestre Francisco José de Oliveira, tenho de representar a V. Exa. que eu não confio unicamente a êste a direção dos novos Armazens, principalmente para o principio do seu firmamento, e que **preciso que um Mestre dos acreditados desta Côrte**, que me consta ser Felix José de Souza, venha a este Arsenal aquelas vêzes que eu julgar preciso consultá-lo sôbre a referida obra, e que por isto se lhe abone alguma gratificação. Deus guarde a V. Exa. Arsenal Real da Marinha, 7 de fevereiro de 1816. Ilmo. e. Exmo. Senhor Inacio da Costa Quintela. Verissimo Maximo de Almeida. (grifamos)

Página 103

Achando-me autorizado pelo aviso de V. Exa. De 30 de março deste corrente ano, para convocar quando fôsse preciso algum Mestre Pedreiro particular, determinei-me no último caso de dependência **de engajar o Mestre de Obras Inácio Ferreira Pinto, a quem mandei abonar Cr\$1,20 nos dias de trabalho**. Deus Guarde a V. Exa. Arsenal Real da Marinha, 6 de novembro de 1816. Imo. E Exmo. Sr. Inacio da Costa Quintela. Verissimo Maximo de Almeida. (grifamos)

Página 114

"O estabelecimento no ramo de pedreiros, relativo à Mestrança, tem sido sempre, desde a sua primitiva, composto de Mestre, Contramestre, e Aparelhador, todos de provimento, e pelos falecimentos do 1º e 2º estão vagos aqueles empregos. Pelo que digo a V. Exa. que o lugar de Mestre já se acha interinamente provido pelo Mestre de Obras Públicas Inacio Ferreira Pinto, em virtude de V. Exa. me ter autorizado para este fim, no seu Aviso de 30 de Março do ano proximo passado. Que o de Contramestre mereceria ser do aparelhador Inacio Rodrigues, recaindo o lugar deste no official Manoel do Couto, que....." 8 de janeiro de 1817.

Página 175

Em cumprimento da Ordem de V. Exa. de data de hoje, para informar o **requerimento de Inacio Ferreira Pinto**, devo dizer a V. Exa. que relativamente ao primeiro caso do requerimento nada posso asseverar a V. Exa., e quanto ao segundo tenho a honra de dizer a V. Exa. que tendo pelo falecimento de(V. fls. 146 do original mabuscrito) cujas responsabilidades se conhecem, o que devia, aliás, havia projetadas neste estabelecimento, fiz naquela época conhecer esta dependência a V. Exa. (trecho ilegível) um dos Mestres das Obras Públicas de que eu tivesse melhores informações, e concedendo-me V. Exa. o fim desta requisição **tratei de engajar o suplicante, pelos muitos abonos que tive da sua inteligência e conduta (palavra ilegível) desta a ter exercício, com o vencimento de Rs.1\$200 nos dias de trabalho, conservando-se assim até o presente, cumprindo os seus deveres com muita atividade e inteireza.** Deus Guarde a V. Exa. Arsenal Real da Marinha, 27 de março de 1818. Ilmo. Exmo. Sr. Inacio da Costa Quintela. Verissimo Maximo de Almeida.

ANEXO 11

Memória que acompanhava os trabalhos – duas plantas e uma vista do Arsenal de Marinha - encaminhados ao rei por Mestre Inácio:

“ Planos do Arsenal Real da Marinha, levantados por Ignacio Ferreira Pinto, constante do documento junto ao requerimento, offerecidos, e postos aos Pés de Sua Real Majestade, que Deos guarde. A saber:

O 1 ° plano que continha o Arsenal, antes de Sua Majestade chegar a esta corte do Rio de janeiro.

O 2 ° plano do estado em que se acha presente, augmentado com a Respeitavel, e Real Presença de Sua Majestade, em que se apontão por seus numeros os lugares em que o Supp^e. fez trabalhos.

O Terceiro o Prospecto levantado do mesmo plano visto do mar em frente para o Arsenal, com o Mosteiro dos Frades Bentos

N ° 19 Armazéns, que o Supp.^e levantou as paredes e dous sobrados, com seus vigamentos assentados, e as paredes promptas a receberem seus madeiramentos.

N ° 20 – Ferraria nova levantada seus alicerces postos à face da terra.

N ° 21 – Telheiros da Ribeira nova, o resto de suas paredes, e factura de seus telhados novos.

+++++++ Pilares para o novo Telheiro para a Ribeira velha, feitos seus alicerces, e suas çapatás assentadas.

N ° 30 – Armazéns, que pertencem ao Arsenal, que se reedificarão suas paredes, e levantou-se de novo sua frente na face da rua dos quarteis, e a mais obra do fundo vista no mesmo plano.

Hum pedaço de Caes, encostado ao Trapiche, que servio de terrapleno à entrada da Intendencia, e ao mesmo trapiche. ”

GREENHALG, Juvenal. **O Arsenal da Marinha do Rio de Janeiro na história.** 1763-1822. Rio de Janeiro: A Noite, 1951. P. 120.

ANEXO 12

ALGUMAS MÁXIMAS DO LIVRO "DOMÍNIO DA FORTUNA":

- No espelho se vê a imagem, mas nas palavras, a imagem da alma!
- (a voz, que deve se adaptar ao lugar:) Há de ser mais judiciosa, que adornada. Polida, sem afetação. Composta, sem jactância. Discretamente simples: naturalmente elegante. (...) O que ri muito se faz ridículo.
- Deixar que o ouvinte pense que sabe mais . Conselho que o Espírito Santo dá ao Eclesiástico aos que tratam com príncipes.
- Falar com respeito aos maiores, aos menores com modéstia, aos iguais com competência.
- Elege-se os amigos: os de melhor juízo, bons costumes, calor, sinceridade, boa fama. Nem com o néscio (dizia o Eclesiástico), nem com o mau (disse Santo Agostinho), nem com o pouco verdadeiro (disse Aristóteles).
- Temperança e moderação se deve procurar subir ao alto da fortuna. São Tomás: é moderação dos desejos obediente à razão. Fomente-se que procure-se grandeza proporcional à sua.
- Chegada a ocasião, quem negociar em qualquer matéria, há de mostrar no exterior grande confiança de si mesmo, com modéstia.
- Deve-se acautelar de ser tido por pobre. Se o for, dissimule o quanto puder, porque a pobreza, como disse Horácio, está exposta a opróbios, como já dizia Santo Ambrósio, só os ricos são reputados por dignos de honra. Até um texto de direito civil ordenou que aos muito pobres não se dessem ofícios na República.
- O sábio (diz São Gregório) considera não só o que há de falar, mas também a oportunidade do lugar, tempo e pessoa.
- É prudência obedecer aos que não se pode vencer.

- Quem vive à razão, e não ao costume, domina a fortuna.(...) O costume é insaciável, a razão moderada.
- Morte: porto dos trabalhos, refugio da vida, caminho alegre para o descanso, livre de todos os males. (...) Deste modo teremos boa morte. Porque o remédio para vencer, quando vier, é teme-la sempre, antes que venha. Fuja de pecar, não fuja de morrer. Para nunca temeres a morte, cuida sempre nela.

ANEXO 13

JUSTINO

O exemplar que encontramos na Biblioteca Nacional era espanhol, cuja apresentação transcrevemos:

Si en cosas de historia, muy mucho deseas
 O sabio lector estar resolute,
 Y en muy poco tiempo, sacar mucho fructo,
 La obra presente, te ruego que leas
 Y quando en colloquio, com doctos te veas:
 Sabras com prudentia, dar cuenta y razon:
 En todas las cozas de govemacio:
 De pazes, o guerras, si en esto te empleas.

Los echos notables, qui en siglos pasados,
 An succedido, en todas naciones:
 Reynos, ciudades, com sus fundaciones,
 Veras com substancia, por orden contados:
 Tambien como, y quando los reynos, y estados

A los principios los tyranizaron:

El hombre, los otros, como ellos, maluados.

Trata del mundo, su varia mudança:

Narra de como, la ciega fortuna:

Aquellos que sube, apar de la luna:

Miseramente despues los alcança

A otros facados, del carro y labrança:

Torna de nuevo, y sube en la cumbre:

Subidos, haciendo como es su costumbre:

Un sueño los torna, su vana pujança.

Benigno lector, pues eres prudente:

Estos avisos y exemplos loables:

Deprende y estudia, que son saludables:

En todos estados, a todo bivalente.

Remota de Sciencias, y en lengua latina:

Obra en que puso, tan grande doctrina:

Justino en historias, varon excellente.

Gloria a Dios.

ANEXO 14

ESCRITURA DE CONTRATO E OBRIGAÇÃO Q. FAZ INÁCIO FERR.^a PINTO, AO RDO. DOM ABBADE DO MOSTR.^o DE SAM BENTO. [25-02-1793] (TALHA DA CAPELA MOR DA IGREJA)

Saybam quantos este p.^{co} Instrom.^{to}. de Escritura de contrato e obrig.^{am}. virem q. sendo no anno de Nascim.^{to}. de nosso Senhor Jezus Christo de mil setecentos e noventa e três, aos vinte e sinco dias do mês de Fevereiro do dito anno nesta cidade do Rio de Janeiro, perante mim Tabalião aparecerão presentes partes avindas e ajustadas, a Saber como outorgante Inácio Ferreira Pinto, Mestre entalhador, como outorgado o Reverendo Padre Pregador Frey Lucianno do Pillar, como procurador do seu Reverendo Dom Abb.^e do Mostr.^o de Sam Bento desta cidade Frey Lourenço da Expectação Valadares, p.^r procuração que vai registada no meu Livro actual de Registo a folhas trinta e huma, os quais reconheço pellos próprios que dou fé e perante duas testemunhas ao d.e. aSsinadas p.^r elle me foi apresentado o bilhete de Distribuição do teor seguinte: D.A. Wan Deck. O Reverendo Dom Abbade do Mosteiro de Sam Bento desta cidade faz escritura de trato com Antônio(!) Teixeira(!) Pintto em vinte e três de Fevereiro de mil setecentos e noventa e três. "Cordovil". E logo p.^r elle outorgante Inácio Ferreira Pinto me foi ditto que elle tinha feito a nova obra de talha da Capela-mor da Igreja do Mosteiro de Sam Bentto, e seu arco, a qual inda não está concluída, e querendo-o fazer Reverendo Dom Abbade actual se ajustara com elle outorgante , o acabar este e completar de todo a referida obra principiada, tanto a do Arco da Capella-mor como toda a referida obra principiada, tanto a do Arco da Capella-mor como toda a mais q. ainda faltava dentro da mesma capella, e seu Retábulo, abrindo-se mais o Arco da Tribuna, encurtando-se a simalha que entra para elle, emendando-se a faxada da Doria(?), acrescentando-se os Nizoz, digo, os Nixos para os santos nas Pianhas, revendo-se o arco (forro) a todo o fundo, fazendo-se urna, castisais, e tudo quanto pertencer de ornatos para inteiro complemento da dita obra em estado perfeito, concluindo-se no prefixo termo de seis mezes que

hão de principiar no primeiro do mês de Março próximo vindouro do presente anno, findos os quaes a de tudo estar realmente acabado, dando o Mosteiro unicam.e. a madeira q. se acha em ser, e oitocentos mil réis pagos em três pagamentos a saber o primeiro de duzentos mil réis pagos já no acto desta Escritura em que os exhibio o mesmo Padre Procurador e os recebeo o outorg.te. de que dou fé de ver, e de que disse este dá quitação ao referido Mosteiro, o segundo pagamento tãobém de duzentos mil réis pagos no fim de três mezes e o terceiro de trezentos mil réis pagos no fim dos outros três mezes que // (fl 193) hé tempo em que se completará por elle, e a de dar acabada toda a obra aSima contemplada na presente escritura que elle outorg.^e aSeita e se obriga por sua pessoa, e bens móveis e de rais presentes e futuros a cumprir e satisfazer de sua parte tudo a que hé e fica obrigado na forma deste ajuste, dando para maior segurança do que recebe e for recebendo e de todo o prejuízo que possa cauzar na mencionada obra p.^f seu fiador e principal pagador de tudo a João Coelho Marinho, Mestre Pedreiro ao inteiro complemento de todo este tracto, o qual estando presente disse perante as mesmas testemunhas que elle se obriga como fiador e principal pagador do outorgante Inácio Ferreira Pinto a todo o conteúdo nesta Escritura na forma que aSima se declara, a q. também obriga sua pessoa e bens móveis e de raiz presentes e futuros: o que dice elle Reverendo Padre Procurador asseita em nome do seu Reverendo Dom Abbade na forma aqui estipulada, em fé de que Assim o dicerão fiz este Instrom.to nesta nota onde sendo-lhes lido o aseitarão e asinarão sendo testemunhas presentes Jozé Freyre Álvarez e Gaspar Pio de Valadares, e eu Jozé Coelho Rolleen Wan Deck, Tabalião o escrevy. "Frei Lucianno do Pillar", "Inácio Ferreira Pinto", "Joam Coelho Marinho", "Jozé Freyre Alvarez", "Gaspar Pio de Valadares".

Transcrição do II Livro do Tombo – 1688/1793. Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 1981.